ESTE segundo volumen profundiza en el modelo de comprensión de la tragedia griega propuesto en el anterior pero ampliándolo en dos direcciones: el análisis del sujeto trágico, de los dioses enmascarados de la ficción trágica, y la reflexión sobre cómo este clasicismo se ha convertido en nuestro propio clasicismo.

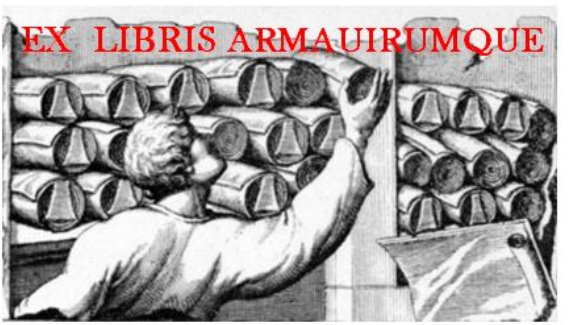
Jean-Pierre Vernant / Pierre Vidal-Naquet

Mito y tragedia en la Grecia antigua II

taurus

El volumen segundo,
siguiendo la línea trazada en el anterior,
estudia la tragedia griega del siglo v
—desde los *Siete contra Tebas* de Esquilo
hasta *Las Bacantes* de Eurípides—
sometiéndola a un doble sistema de referencias:
el del relato mítico que el poeta evocaba
y el de la sociedad que escuchaba,
o leía, estos relatos
a la luz de sus propias tensiones convertidas en espectáculos.
Mediante el manejo del análisis estructural y sociológico
y la búsqueda de la intención literaria,
los autores intentan esclarecer
cómo se ha formado nuestra propia lectura de la tragedia clásica.

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



JEAN-PIERRE VERNANT
PIERRE VIDAL-NAQUET

MITO Y TRAGEDIA EN LA GRECIA ANTIGUA

II

Traducción
de
ANA IRIARTE

taurus

Título original:
Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, Tome II
© Editions La Découverte, París, 1986

© 1989, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A.
TAURUS EDICIONES
Juan Bravo, 38 - 28006 MADRID
ISBN: 84-306-1277-7
Depósito legal: M. 44.476/1989
PRINTED IN SPAIN

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial

PREFACIO

Al presentar, en 1972, los siete estudios que componían el primer volumen de *Mito y tragedia,* acogido por François Maspero, escribíamos, con cierta imprudencia, que aquel primer volumen sería «seguido de otro lo antes posible». Sin decirlo, llegamos incluso a pensar que un tercer volumen no sería inconcebible.

Aquí está, pues, *Mito y tragedia II,* pero, en cuestión de rapidez, hemos necesitado cerca de catorce años para cumplir nuestra promesa. ¿Dispondremos de trece años más para publicar un tercer volumen? Como se suele decir, el tiempo «ne fait rien à l'affaire», este es el libro, no como hubiera podido o debido ser sino como es, que presentamos al público que deparó a nuestra primera obra común una acogida inesperada desde todos los puntos de vista, tanto en Francia como en el extranjero.

Durante estos catorce años los dos hemos trabajado y publicado, en solitario o con amigos. Cada uno ha dispuesto de su propio campo de investigación, que no coincidía obligatoriamente con el del vecino y amigo. Mas la tragedia griega ha permanecido como territorio común, pues, aunque la abordamos por separado, mantuvimos el acuerdo inicial y nunca abandonamos la idea de que este libro llegaría a existir. A primera vista puede parecer que este volumen, al igual que el trabajo precedente, está hecho de retazos: diez estudios (en lugar de siete) previamente publicados tanto en Francia como en el extranjero [1], unos en revistas *savantes* otros en libros

[1] Dichos estudios fueron, en mayor o menor medida, releídos con detalle y a veces retocados y aumentados, sin que nos haya parecido útil mencionar tales correcciones y añadidos.

destinados al llamado «gran público». Todos participan de una inspiración común que, como dijimos al presentar el primer volumen, tiene su origen en la enseñanza de Louis Gernet y en su esfuerzo por comprender el momento trágico: entre el derecho que va a nacer y el derecho ya constituido.

No obstante, con respecto a *Mito y tragedia I*, este volumen presenta algunas innovaciones; el primer volumen fue consagrado por entero a los aspectos generales de la tragedia del siglo V y el análisis sistemático de algunas obras: la *Orestíada* de Esquilo, el *Edipo Rey* y el *Filoctetes* de Sófocles. En ambos casos se trataba de comprender a la vez las articulaciones de las obras y su relación, el diálogo que entablaban con las instituciones políticas y sociales de su tiempo. La búsqueda del sentido se llevaba a cabo mediante un vaivén entre lo interior y lo exterior, pero el ámbito seguía siendo estrictamente delimitado: el siglo V trágico. El presente volumen explora el mismo dominio, aunque posiblemente con técnicas algo más afinadas: una tragedia de Esquilo, los *Siete contra Tebas,* una obra de Sófocles, *Edipo en Colono* y la última obra de Eurípides, las *Bacantes,* son objeto de estudios detallados que retoman la técnica de lo que se ha dado en llamar análisis estructural, sin renunciar a la aportación de la filología tradicional. A estos ensayos se añaden estudios de alcance más general: reflexiones sobre el sujeto trágico, sobre el dios enmascarado de la ficción trágica y presentaciones de conjunto referentes a Esquilo y Sófocles.

Los estudios centrados en Dioniso y su máscara, o, mejor dicho, sus máscaras, constituyen ya una innovación. No hemos buscado a Dioniso en los orígenes de la tragedia, hemos tratado de mostrar cómo Dioniso, dios de la apariencia, podía manifestarse en y por el pluralismo trágico. Pero si bien Dioniso está en la tragedia, también la desborda por completo, así que no nos hemos limitado a las fronteras del teatro.

En nuestro primer volumen el *y* de *Mito y tragedia* estaba cargado de sentido. Al renunciar explícitamente a identificar la tragedia con una forma ordinaria de narración mítica, habíamos recalcado que para nosotros el mito está presente en la tragedia y al mismo tiempo es rechazado por ella: Sófocles hace venir a Edipo desde un tiempo remoto, el que preexiste a la ciudad democrática, y lo quiebra como Esquilo

quiebra a los Atridas. Sin renegar en modo alguno de dicho modelo, hemos intentado otra cosa más: ¿existe, por ejemplo, una relación entre tiranía, parricidio e incesto y ello independientemente de la forma trágica? El tercer estudio de este nuevo libro se propone responder a esta pregunta con la esperanza de proyectar algo de luz sobre el *Edipo Rey*. Finalmente, por encima de la tragedia clásica es preciso tener en cuenta lo que ésta ha llegado a representar en la historia, no siempre continua sino, al contrario, fértil en rupturas, de nuestra cultura. Confrontar la tragedia del siglo V y sus exégesis antiguas o más o menos recientes no era una empresa extraña a nuestro primer volumen, ya que cuestionamos, a diferentes niveles, tanto la legitimidad de la explicación de Aristóteles en la *Poética,* como la de Freud en la *Interpretación de los sueños*. Lo que aquí se intenta, principalmente en relación con el *Edipo Rey* de Sófocles, es algo diferente. ¿Cómo se entendió esta tragedia en Vicenza, a finales del siglo XVI, cuando se decidió presentarla, por primera vez desde la Antigüedad, en un teatro que se pretendía inspirado en los edificios antiguos? ¿Cómo se transformó y desmultiplicó esta misma tragedia en París, entre el reinado de Luis XIV y la Revolución francesa? Sin duda, todo esto ayuda a comprender la historia intelectual del siglo XVI o del XVII, pero también nos permite comprender cómo se ha ido formando nuestra propia lectura de la tragedia antigua a través de esas etapas.

¿Eso es todo? 1972-1986. Ni los autores del presente libro ni la reflexión sobre la tragedia son precisamente lo que eran en el momento de la publicación del primer volumen. En 1972 escribíamos: «Este libro es sólo un comienzo. Esperamos proseguirlo, pero tenemos la certeza de que, si este tipo de investigaciones tiene un futuro, otros las iniciarán por su cuenta.» Ya en 1972 no éramos los únicos y en modo alguno pretendimos estar solos en el origen de una corriente exegética que ha alcanzado dimensiones considerables. Bastará con citar algunos nombres: Charles Segal y Groma Zeitlin, en América; Richard Buxton y Simon Goldhill, en Inglaterra; Maria Grazia Ciani, Diego Lanza y bastantes más en Italia; Liana Lupas y Zoe Petre, en Rumania; Florence Dupont, Suzanne Saïd y, sobre todo, Nicole Loraux, en Francia. Esta

lista, que resulta tan variada al observarla de cerca, no es un palmarés y tampoco tratamos de definirnos como secta frente a una Iglesia o a otras sectas. Si, para comprender la tragedia griega, utilizamos un modelo que tratamos de afirmar cada día, tampoco dejamos de hacer, en la medida de lo posible, nuestra miel con todas las flores, tanto con las de la Filología clásica como con las de la Antropología.

Una vez aceptado este hecho es necesario marcar ciertas diferencias, aunque sólo sea como consecuencia de los ataques —ya sean debidos a una mala interpretación o a una interpretación excesiva— que recibió nuestro primer libro.

En el centro de numerosos estudios consagrados durante estos últimos años a la ciudad griega —nos referimos a la de los antropólogos más que a la de los historiadores de acontecimientos e instituciones— [2], figura el sacrificio sangriento, ya que define a la comunidad cívica tanto en las relaciones que ésta establece con los dioses como con el mundo salvaje que la rodea [3]. El sacrificio no es en modo alguno extraño a la tragedia, pero aparece doblemente alejado de las prácticas sociales de la ciudad griega, se trata de un sacrificio representado y, en calidad de sacrificio no animal sino humano, de un sacrificio corrompido [4].

En una empresa cuyo vasto alcance se debe, a nuestro juicio, a una forma de gnosticismo, René Girard basa en el sacrificio, y particularmente en la expulsión del chivo expiatorio, una economía que, a falta de otro término, denominaremos economía de la redención y de la salvación [5]. Del sacrificio del chivo expiatorio trágico, Edipo o Antígona, al

---

[2] Sobre esta distinción, véase N. LORAUX, «La cité comme cuisine et comme partage», *Annales E.S.C.*, 1981, pp. 614-622.

[3] Entre las investigaciones en las que hemos estado implicados directa o indirectamente, véase J.-P. VERNANT y M. DETIENNE (eds.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, París, 1979; *Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Entretiens sur l'Antiquité classique XXVII, Fondation Hardt, Vandoeuvre-Ginebra, 1981. P. VIDAL-NAQUET, *Le Chasseur noir* [2], París, 1983; J.-L. DURAND, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne* (París, 1987).

[4] Véase *Mito y tragedia I*, pp. 137-159, y los trabajos de F. I. ZEITLIN que citamos en estas páginas e *infra*, pp. 112 y 116.

[5] Véase especialmente *La Violence et le sacré*, París, 1972 (versión española: Barcelona, Anagrama, 1983), y, más reciente, *Le Bouc émissaire*, París, 1982 (versión española: Barcelona, Anagrama, 1986); dada su claridad, también nos referimos a las tomas de posición de René GIRARD en la «mesa redonda» que le fue consagrada en *Esprit*, noviembre 1973.

sacrificio de Cristo se va produciendo un avance de lo oscuro a la claridad, avance e inversión: «Todo está inscrito con detalle en los cuatro textos a la vez. Para que el fundamento violento sea eficaz, es necesario que permanezca oculto; aquí se revela por completo.» [6] Se podría epilogar sobre este mito de planificación de la historia, buscar sus orígenes en la *Epístola a los Hebreos* y en la literatura patrística [7], o, más próximo a nosotros, en Joseph de Maistre, pero hoy día ése no es el problema. René Girard se ha explicado con profusión, el modelo de lo que denomina la «crisis sacrificial» se lo proporciona la tragedia griega. Sin embargo, en la ciudad griega del siglo V, el sacrificio trágico no es en absoluto una práctica social teorizada; se trata, por el contrario, de una representación condenada. En tales condiciones ¿cómo podríamos, al igual que numerosos discípulos de René Girard, descubrir en las tragedias «crisis sacrificiales», o, más bien, cómo podríamos dejar de descubrirlas, dado que tal noción proviene precisamente, a costa de una deformación capital, de la propia tragedia griega? ¿Entonces por qué se nos reprocha haber denominado a Edipo *pharmakos* en vez de «chivo expiatorio»? ¿Será realmente para tratar de «eludir la reprobación de algunos de [nuestros] colegas que no son nada sensibles al aroma de víctima que desprende el mito [8]»? ¿Será porque no hemos notado que Edipo prefiguraba oscuramente a Cristo como los héroes de las *Bacantes* de Eurípides lo prefiguraban según el autor cristiano del *Christus patiens* [9]? Pero, precisamente, Edipo no es un *pharmakos*, aquel personaje que se expulsaba ritualmente de la ciudad ateniense en la fiesta de las Targelias. El *pharmakos* es uno de los términos límites que permiten comprender el personaje trágico, no se identifica con él [10]. Como víctima, Edipo no se inscribe en una prehistoria de la salvación. Si la tragedia fuera la expresión directa de la «crisis sacrificial» ¿cómo explicar su historicidad

---

[6] René GIRARD, *Esprit, loc. cit.*, p. 551.

[7] Cf. Frances M. YOUNG, *The Use of Sacrificial Ideas in Greek Christian Whiters from the New Testament to John Chrysostom*, Cambridge (Mass.), 1979.

[8] René GIRARD, *Le Bouc émissaire*, pp. 177-179.

[9] Título latino de una obra griega del siglo V de nuestra era, en la que se toma de Eurípides el esquema y numerosos versos que sirven para ilustrar el relato evangélico.

[10] Véase *Mito y tragedia I*, pp. 119-126, e *infra*, pp. 210-211.

tan estrechamente definida, no ya por la ciudad griega, sino por la Atenas del siglo V?

La noción de ambigüedad ocupa el centro de varios análisis desarrollados en los dos volúmenes compuestos por estos ensayos. Según un crítico italiano, emplear esta palabra, acentuar esta noción en el estudio de la tragedia griega, no reflejaría una investigación científica, sino la turbación que caracteriza «a ciertos intelectuales de hoy día, siempre en crisis, o, mejor dicho, perpetuamente en busca de nuevos modelos o nuevas modas contemporáneas.»[11] Esta fórmula, sociológicamente refinada, finaliza un análisis y precede otros estudios en los que V. Di Benedetto cree mostrar la radical incompatibilidad entre nuestro recorrido y la ortodoxia marxista. A decir verdad, tal ortodoxia no nos importa más que cualquier otra y nos sería fácil ironizar sobre la radical ambigüedad de esta crítica. Emana de un autor muy ambiguo en sí, pues no se revela marxista sino en la polémica, mientras que su propia obra, cuando trata la tragedia griega, parte de la más incolora de las tradiciones filológicas del siglo XIX[12]. V. Di Benedetto acepta de buena gana el dualismo, incluso el maniqueísmo. De tal manera que distingue entre un «buen» Vernant, alumno de Louis Gernet que sabe reconocer en la tragedia griega el encuentro de dos modelos de pensamiento, uno anterior a la *polis*, otro contemporáneo a la ciudad triunfante, y un Vernant «malo» discípulo del psicólogo Ignace Meyerson y pervertido por éste y algunos otros[13]. ¿Pero qué milagro podría conseguir que dos siglos, dos modelos jurídicos, dos modelos políticos, dos modelos religiosos, la «reacción» y el «progreso» pudieran coexistir en el seno de un mismo género literario y de tres grandes poetas, como Eteocles «coexiste» con Polinices, ¿Acaso no resulta inevitable referirse a lo que Nicole Loraux ha denominado la «interferencia trágica»?[14] A nuestro modo de ver, la ambigüedad

---

[11] V. Di Benedetto, in V. Di Benedetto y A. Lami, *Filologia e marxismo-Contra le mistificazioni*, Nápoles, 1980, p. 114. Además de los dos autores de *Mito y tragedia*, los doctos a quienes se apunta en este libro son L. Brisson, M. Detienne y M. I. Finley.

[12] Véase, finalmente, su *Sofocle*, Florencia, 1983, cuyo último capítulo, «La buona morte», consagrado al *Edipo en Colono*, traduce suficientemente la inspiración cristiana.

[13] V. Di Benedetto y A. Lami, *op. cit.*, pp. 107-114.

[14] *Critique*, 317, 1973, pp. 908-926.

trágica no es un tema para la disertación elegante, sino que se encuentra en lo más íntimo del lenguaje trágico, en lo que desde hace tiempo llamamos el «discurso ambiguo» de Áyax, en las propias palabras susceptibles de varias interpretaciones, en el juego rebuscado por los poetas entre el héroe y el coro, los actores y los espectadores, los dioses y los hombres. Existe ambigüedad entre el desarrollo humano del drama y el plano decidido por los dioses, entre lo que dicen los personajes y lo que comprenden los espectadores, la ambigüedad reside dentro de los propios héroes, por ejemplo, en Eteocles, entre los valores de la *polis* y los del *oikos*. A quien no entienda esto no podemos sino repetirle, transponiéndolo, el consejo que daba la joven cortesana veneciana a Jean-Jacques Rousseau: *lascia le tragedie greche e studia la matematica.*

El debate que a veces nos enfrenta a Jean Bollack y a quienes lo acompañan o lo acompañaron en su esfuerzo es de otra naturaleza y otro alcance. Así como otros han practicado el retorno a Marx o el retorno a Freud, Jean Bollack ha practicado y teorizado el retorno al Texto con la esperanza de erigir a la filología en ciencia total de Texto [15]. ¿Pero las reglas dadas sirven para cualquier texto? «Dos métodos complementarios sirven para restituir el sentido. En base al conocimiento del lenguaje corriente y típico, el primero conduce a una especie de cálculo de probabilidades. Se aplica a obras como los discursos de Lisias y las comedias de Menandro, en donde el discurso no impera sobre la lengua. Se postula la coherencia externa, aprovechando los aspectos estadísticos del vocabulario y la gramática. El otro método conduce al desciframiento de la expresión excepcional y particular. No puede prescindir de la evidencia de las estructuras autónomas, aplicándose a obras en las que el discurso integra fuertemente los elementos preexistentes de la lengua y otros discursos, como ocurre en las odas de Píndaro y en las tragedias de Sófocles [...]. Mientras que en un texto que recoge el lenguaje común estamos autorizados a buscar el mayor común denominador, el acuerdo científico de la sensatez, una oda de Píndaro coloca de entrada al intérprete en una situación

[15] Tal esfuerzo y ambición han sido admirablemente descritos por H. WISMANN, «Le métier de philologue», *Critique*, 1970, pp. 462-479 y 774-781. Como veremos más adelante, *infra*, p. 203, nosotros mismos debemos a Jean Bollack más de una indicación importante.

completamente diferente, análoga a la del propio Píndaro frente a la "sensatez" de su época.»[16].

Mas si es cierto que, contrariamente a la argumentación prosaica de un orador, los textos poéticos juegan siempre a varios niveles de significación, resulta que tales textos están todavía más amenazados que los otros por la «sensatez» de los copistas que nos los han transmitido y el retorno sistemático al texto de los manuscritos, útil a título propedéutico, comporta inevitablemente su parte ilusoria. En ningún caso da, de por sí, acceso a la transparencia de la significación[17], pues dicha transparencia es en sí misma antinómica al lenguaje poético. En lo que de mejor tienen, las traducciones de Jean Bollack protestan contra tal modo de expresión. Pero hay más, si es cierto que la «empatía absoluta requerida por las obras más potentes, excluye la indiferencia de un juicio emitido desde fuera y, a menudo, desde la cumbre de una ciencia banal»[18], el hermeneuta corre el peligro de quedarse encerrado entre dos soledades, la del texto y la suya propia, con la esperanza, quizá ilusoria en parte, de que, precisamente por empatía, las dos se encuentren para definir e iluminar el sentido. Entonces existe el riesgo de reintroducir justo lo que se quería expulsar, las presuposiciones, los prejuicios que distancian al intérprete moderno de los textos antiguos.

Dando cuenta de lo que se intentó en nuestro primer volumen[19], Jean Bollack tuvo a bien reconocer que no ignoramos la originalidad del autor trágico, pero «a fin de cuentas, dicha originalidad queda reducida al dominio, con más o menos destreza, de los códigos preestablecidos» y «el fundamento de la obra, a saber, los términos de los conflictos y sus causas, no deja de ser impuesto desde el exterior. El autor, aunque sea paradójico, no es más que un intérprete o virtuoso». En última instancia «se recurre al estado de la sociedad para que aporte el principio de comprensión de la obra.»[20] A decir verdad, nosotros habíamos escrito exacta-

[16] H. WISMANN, *loc. cit.*, p. 780.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] Y en el artículo de N. Loraux citado *supra*.

[20] J. Bollack, en J. BOLLACK y P. JUDET DE LA COMBE, *Agamemnon I*, 1, Lille, 1981, pp. LXXVI-LXXVIII. Curiosamente, p. LXXVI, n. 1, J. Bollack asocia nuestra «perspectiva histórica» con la de V. Di Benedetto, asociación que resulta sorprendente.

mente: «Pero si la tragedia aparece así más arraigada que ningún otro género en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, la vuelve completamente problemática.»[21]

Abandonemos en este punto el debate sobre el «principio de comprensión» tan vano, a su modo, como el del huevo y la gallina. El auténtico problema planteado por Jean Bollack es el de la legitimidad de la explicación histórica y sociológica, no como contexto inmediato de cada tragedia, sino como horizonte sin el cual el sentido no puede revelarse. Al intentar explicar, en el *Edipo en Colono*, en qué se convierte el héroe de Sófocles cuando se instala en Atenas, mostramos precisamente[22] que las categorías jurídicas no pueden dar totalmente cuenta del devenir de Edipo en Atenas; pero sin el conocimiento preciso de dichas categorías jurídicas, ni siquiera podríamos plantear la cuestión, ni siquiera podríamos, con empatía o sin ella, intentar dialogar con el antiguo poeta. Un ejemplo mostrará cómo pueden deslizarse los más pérfidos anacronismos. Cuando, en el *Edipo Rey* de Sófocles, el servidor de Layo comprende que el hombre que está frente a él, el soberano de Tebas, es aquel niño con los pies agujereados que entregó al pastor de Corinto, le dice, según la traducción de Jean y Mayotte Bollack: «Si tu es cet homme que, lui [le berger de Corinthe], il dit que tu es, sache que tu es né damné.»[23] El texto griego dice ἴσθι δύσποτμος γεγώς, «Sábete que has nacido con funesto destino». ¿Qué puede aportarnos la utilización de la palabra «condenado»[24] con la teodicea cristiana que conlleva? Nada, excepto una proximidad «inquietante», no porque dé cuenta de la angustia trágica, sino porque la reemplaza por la predestinación agustiniana o

---

[21] *Mito y tragedia I*, pp. 26-27.

[22] Véase *infra*, capítulo VII.

[23] «Si eres tú quien él [el pastor de Corinto] asegura, sábete que naciste condenado» (*N. del T.*). *Edipo Rey*, 1180-1181, trad. J. y M. Bollack, París, 1985, p. 72.

[24] Que encontremos en esta misma traducción, p. 52, para reproducir el verso 823: Ἆρ' ἔφυν κάκος, «¿He nacido para el mal?», convertido en: «¿Nací, en verdad, condenado?»; mientras que el poeta remite aquí al verso 248, a las maldiciones proferidas por Edipo contra el asesino de Layo. Señalemos finalmente el empleo del término «condenación» para reproducir, en el verso 828, el griego *omos daimon*, «una divinidad salvaje».

calvinista. Entonces el diálogo se interrumpe. Para retomarlo es preciso seguir la consigna de un poeta actual:

> La dicha brota de mi grito,
> para la búsqueda más elevada,
> un grito del que el mío sea eco.

Nos queda por expresar nuestro agradecimiento, y lo hacemos encantados, a todos los que han hecho posible este libro: nuestros auditores e interlocutores en Francia y en el extranjero, el personal de las Éditions de la Découverte, que, cumpliendo las promesas y el programa de François Maspero, ha permitido la subsistencia de la colección en la que este libro apareció por primera vez; a François Lissarrague, quien nos proporcionó la ilustración de la portada y cuya amistad y competencia nos han resultado a menudo esenciales, a Françoise Frontisi-Ducroux, que es coautora de uno de los textos reunidos en este volumen y que nos ha permitido reproducirlo con su habitual amabilidad. Con la ayuda de Agathe Sauvageot, Héléne Monsacré, se ha hecho cargo de la difícil tarea de releer el conjunto de textos, eliminar numerosas imperfecciones y unificar la presentación. Que todos aquellos y aquellas que hemos nombrado y tantos otros sepan que este libro es también el suyo.

J.-P. V. y P. V.-N.

I

EL DIOS DE LA FICCIÓN TRÁGICA*

* Una primera versión de este texto apareció en *Comédie française*, 98, abril 1981, pp. 23-28.

Entre los griegos circulaba un refrán célebre sobre la tragedia: «¿En qué atañe esto a Dioniso?»; o, bajo forma más categórica: «Nada aquí atañe a Dioniso.» Según Plutarco [1], esta fórmula, en la que se inscribía la sorpresa del público y que iba a convertirse en proverbio, se pronunció por primera vez en las primeras décadas del siglo V, cuando se vio cómo Frínico y Esquilo desarrollaban en escena eso que da al espectáculo trágico su especificidad y naturaleza propia, a saber, en términos de Plutarco, el *mythos* —es decir, la intriga ordenada que relata una historia legendaria como la de Heracles, los Atridas o Edipo— y lo *patético* con la absoluta seriedad y majestuosidad requerida.

El desconcierto de los griegos se comprende. A su modo de ver, la relación entre Dioniso y la tragedia debía imponerse como una evidencia. Las representaciones trágicas se desarrollaban con motivo y en el contexto de las fiestas más importantes del dios —conocemos su fecha de nacimiento: la primera tuvo lugar hacia el 534 durante la tiranía de Pisístrato—, las Grandes Dionisias, celebradas al principio de la primavera, finales de marzo, en el centro de la ciudad, en el flanco de la Acrópolis. Se les denominaba Dionisias urbanas para distinguirlas de las llamadas Dionisias rústicas, cuyos alegres cortejos, coros, torneos de danza y canto animaban los pueblos y aldeas de las campiñas áticas en pleno invierno, en diciembre.

Como parte integrante de las fiestas más notables de Dioniso, el espectáculo dramático, que duraba tres días,

[1] PLUTARCO, *Quaest. conv.*, I, I, 5 (615 a).

estaba estrechamente relacionado con otras ceremonias: concurso de ditirambos, procesión de jóvenes, sacrificios sangrientos, paseo y exhibición del ídolo divino; por lo tanto constituía un momento en el ceremonial del culto, era uno de los componentes de un conjunto ritual complejo. Además, el recinto del edificio del teatro consagrado a Dioniso reservaba un lugar al templo del dios en el que permanecía su imagen, en el centro de la *orchestra,* en donde maniobraba el coro, se erigía un altar de piedra, la *thymele*; finalmente, en el puesto de honor del graderío, un elevado asiento esculpido estaba reservado a quien correspondía: el sacerdote de Dioniso.

En busca de una locura divina

Siendo así, ¿cómo no plantearse el problema de la relación que lógicamente debiera unir, como si de una sola cosa se tratara, el juego trágico tal y como se mostraba en escena y el universo religioso del dionisismo, al que el teatro se encontraba tan manifiestamente unido? Cómo no asombrarse de que, en la forma que reviste la tragedia en el siglo V ateniense, cuando realmente es ella misma, no haya nada en los temas, en la textura de las obras ni en el desarrollo del espectáculo que se refiera a un dios que, en el seno del panteón griego, aparece un tanto aislado: Dioniso no encarna el autodominio, la moderación o la conciencia de los propios límites, sino la búsqueda de una locura divina, de una posesión extática, la nostalgia de un más allá absoluto; no la estabilidad y el orden, sino el prestigio de una especie de magia, la evasión hacia un horizonte diferente; es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana, atrae a sus fieles hacia las rutas de la alteridad y les abre paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo, la del destierro radical de sí mismo. Sin embargo, los poetas trágicos no se han inspirado en la tradición mítica referente a este dios singular, a su pasión, sus extravíos, sus misterios y su triunfo. Salvo algunas excepciones, como las *Bacantes* de Eurípides, el tema de todas las tragedias es la leyenda heroica que la epopeya había dado a conocer a cada griego y que nada tiene que ver con Dioniso.

En este aspecto, la investigación erudita de los modernos ha proseguido a las antiguas perplejidades. Se ha intentado comprender la tragedia griega relacionándola con sus oríge-

nes religiosos; se ha querido recobrar su auténtico alcance actualizando el viejo fondo dionisíaco del que supuestamente habría emergido y que, en su pureza, revelaría el secreto del espíritu trágico. Ésta es una empresa arriesgada en el terreno de los hechos, vana e ilusoria en el de los principios. Primero los hechos. Los documentos que se citan para enraizar la tragedia en los ritos sagrados de antaño son inciertos. Pongamos por ejemplo la máscara que llevaban los actores y que se relaciona inmediatamente con los disfraces de animales que, en las representaciones artísticas, luce la tropa de sátiros y selenos que componen la alegre escolta de Dioniso con sus danzas burlescas. Pero la máscara trágica —que Tespis, el creador de la tragedia, no empezaría a utilizar sino después de haber empleado el blanco de cerusa— es una máscara humana, un disfraz bestial. Su función es de orden estético: responde a exigencias concretas del espectáculo, no a imperativos religiosos que pretenden reflejar estados de posesión o aspectos monstruosos mediante la mascarada.

De la doble indicación que proporciona Aristóteles sobre los antecedentes de la tragedia no se podría extraer mucho más de lo que él se limitó a formular. La tragedia, escribe, «proviene de quienes conducían el ditirambo» [2], es decir, de quienes dirigían un coro cíclico, cantando y danzando la mayoría de las veces —aunque no siempre— para Dioniso. Muy bien. Pero, al plantear esta filiación, Aristóteles se propone ante todo señalar la serie de transformaciones que, a todos los niveles, condujeron a la tragedia, si no a dar la espalda, al menos a romper deliberadamente con su origen «ditirámbico» para convertirse en algo diferente, para alcanzar —como él mismo dice— «su verdadera naturaleza.» [3] La segunda observación de Aristóteles se refiere al «habla satírica» de la que la tragedia se alejó al abandonar el tetrámetro característico de una poesía «asociada a los sátiros y más próxima a la danza», para recurrir al metro yámbico [4], el único, al parecer del filósofo, que se adapta a la forma dialogada, a ese intercambio directo de impresiones entre los protagonistas que, por primera vez en la literatura, el dramaturgo esboza ante el público como si en escena sus personajes

[2] ARISTÓTELES, *Poética*, 1449 a 11.
[3] *Ibid.*, 1449 a 15.
[4] *Ibid.*, 1449 a 20-25.

conversaran entre sí en carne y hueso. ¿Se impone concluir que originariamente la ronda del ditirambo en honor de Dioniso era danzada, cantada y mimada por hombres disfrazados de sátiros, representando chivos o vestidos con piel de cabra y que las evoluciones del coro trágico, en torno a la *thymele,* guardarían de algún modo este recuerdo? Nada es menos seguro. Los participantes en las pruebas de ditirambos asociadas a los concursos trágicos durante las Grandes Dionisias no llevaban máscara. Y es el drama satírico, no la tragedia, el que prolonga en el siglo V una tradición de cantos fálicos en los que se mezclan el disfraz, lo burlesco y lo licencioso. La tragedia se sitúa exactamente en el polo opuesto del espectáculo.

Así, pues, los eruditos han buscado fuera de lugar el cordón umbilical que uniría la representación trágica a su matriz religiosa. Cuestionando el propio nombre de tragedia (*trag-oidia,* canto del chivo), han considerado al trágico (*tragoidos*) ya sea como el que canta para ganar el premio de un chivo, ya como el que canta en el sacrificio ritual de un chivo. Tras lo cual es fácil suponer que el altar del centro de la *orchestra* alrededor del que giraba el coro era, originariamente, aquel en el que se realizaba el sacrificio del chivo y que éste debió tener un significado de víctima expiatoria cuya función religiosa consistía en purificar la ciudad de sus impurezas, en redimierla por completo de sus faltas. Quienes tomaron tal decisión abrieron paso a una interpretación del drama próxima a la que propone René Girard [5] cuando asimila el espectáculo trágico al juego ritual de la inmolación del chivo expiatorio, pues la «purificación» de las pasiones que la tragedia lleva a cabo en el alma del público se efectúa a través de los mismos mecanismos empleados por el grupo para liberarse de sus tensiones, focalizando toda la agresividad que éste lleva consigo en una sola y misma víctima asesinada colectivamente en calidad de encarnación del mal.

Por desgracia, el chivo, *tragos,* sigue sin encontrarse. Ni en el teatro ni en las Grandes Dionisias se sacrificaba chivo alguno y tampoco cabra. Además, cuando en otros contextos Dioniso recibe un epíteto cultural que evoca un caprino, el término empleado es *aix,* nunca *tragos.*

[5] René GIRARD, *La Violence et le sacré,* París, 1972.

A decir verdad, todas estas dificultades, aunque reales, son secundarias. El hecho decisivo es que tanto los antecedentes que nos permiten seguir las etapas de formación de la tragedia entre el siglo VI y el V, como el análisis de las grandes obras que nos han llegado de Esquilo, Sófocles y Eurípides, muestran a todas luces que la tragedia ha sido una invención en el pleno sentido del término. Si se quiere entenderla no hay que evocar sus orígenes —con la prudencia necesaria— sino para evaluar la innovación que ha aportado, las discontinuidades y las rupturas que representa tanto con respecto a las prácticas religiosas como a las antiguas formas poéticas. La *verdad* de la tragedia no reside en un oscuro pasado, más o menos *primitivo* o *místico* que seguiría frecuentando en secreto la escena del teatro, sino que se descifra en todo lo que la tragedia ha aportado de nuevo y original en los tres aspectos en que ha modificado el horizonte de la cultura griega. En primer lugar el terreno de las instituciones sociales. Gracias, sin duda, al impulso de esos primeros representantes de las tendencias populares que son los tiranos, la comunidad cívica instaura concursos trágicos que somete a la autoridad del primer magistrado, el arconte, y que obedecen hasta en los detalles de su organización a las mismas normas que rigen las asambleas y los tribunales democráticos. Desde este punto de vista puede decirse que la tragedia es la ciudad que se convierte en teatro, que se escenifica a sí misma ante el conjunto de ciudadanos. En segundo lugar, en el terreno de las formas literarias, con la elaboración de un género poético destinado a ser representado y mimado en escena, escrito para ser visto a la vez que oído, programado como espectáculo y, por tanto, radicalmente diferente de los ya existentes. Por último en el terreno de la experiencia humana, con el advenimiento de lo que puede denominarse una conciencia trágica, pues, desde la perspectiva característica de la tragedia, el hombre y sus actos no se perfilan como realidades estables que se podrían delimitar, definir y juzgar, sino como problemas, como preguntas sin respuesta, como enigmas cuyo doble sentido siempre queda por descifrar. La epopeya, que proporcionó al drama sus temas, sus personajes y la red de sus intrigas, presentaba las impresionantes figuras de los héroes de antaño como modelos; exaltaba los valores, las virtudes,

las hazañas heroicas. En la escena teatral el héroe legendario que la epopeya glorificó se convierte en objeto de un debate a través de la representación de diálogos, del careo entre los protagonistas y el coro, de las inversiones de la situación en el transcurso del drama. Cuando el héroe es puesto en tela de juicio ante el público, es el propio hombre griego quien, en el siglo V ateniense, en y por el espectáculo trágico, se descubre problemático.

Nos hemos explayado tanto sobre cada uno de estos aspectos, después de otros y con otros helenistas, que no creemos necesario volver a retomarlo aquí.

Pero, al final del análisis, el lector no dejará de devolvernos la pregunta que, prosiguiendo a los griegos, planteábamos al principio de este ensayo. El lector nos dirá: en resumidas cuentas, según ustedes ¿en qué atañe esto a Dioniso? La respuesta tiene dos niveles. En primer lugar es más que evidente que en el teatro griego existe una dimensión religiosa. Pero para los antiguos la religión no tiene el mismo sentido ni la misma importancia que para nosotros. No está verdaderamente separada de lo político y de lo social. Toda manifestación colectiva importante comprende un aspecto de fiesta religiosa y ello en el contexto de la ciudad y de la familia, de lo público y de lo privado. Ello se da en el caso de toma de posesión de un magistrado, de una reunión de la asamblea, de un tratado de paz, tan bien como en el de un nacimiento, una comida amistosa o una despedida. Con mayor motivo se da en el teatro.

No obstante seguiremos insistiendo: en el contexto de esta dimensión religiosa ¿por qué precisamente Dioniso? Si a la serie de causas propiamente históricas, difíciles de distinguir, fuera preciso añadir, o más bien sustituir, razones de otro orden, no ya referidas al origen de la tragedia, sino a la significación que el lector de hoy día intenta otorgarle, de buena gana respondería lo siguiente: más que en las raíces, que la mayoría de las veces se nos escapan, es en lo que la tragedia ha creado de nuevo, en lo que fundamenta su modernidad en el siglo V —y hasta en nuestro días— donde reside su connivencia con Dioniso. La tragedia muestra en escena personajes y acontecimientos que, en la actualidad del espectáculo, revisten todos los aspectos de la existencia real. Cuando están viendo a los héroes trágicos, los espectadores son conscientes de que éstos no están y no podrían estar

presentes ya que, vinculados a una época totalmente caduca, pertenecen por definición a un mundo que ya no existe, a un inaccesible más allá. Así, la «presencia» que encarna el actor en el teatro es siempre el signo o la máscara de una *ausencia* en la realidad cotidiana del público. A la vez que el espectador se entusiasma con la intriga y se conmueve ante lo que ve, no deja de reconocer que se trata de falsas apariencias, de simulaciones ilusorias —en una palabra, de «mimética»—. Así es como la tragedia descubre un nuevo espacio en la cultura griega, el de lo imaginario sentido y entendido como tal, es decir, como una creación humana basada en el puro artificio. «La conciencia de la ficción, escribí hace poco, es constitutiva del espectáculo dramático, es al mismo tiempo su posibilidad de existencia y su resultado.»[6] Ficción, falsas apariencias, imaginario; pero si hacemos caso a Aristóteles, el filósofo encuentra más fundamento y verdad en esa representación de sombras que el arte ilusionista del poeta crea en escena que en los relatos de la auténtica historia, cuando ésta se empeña en recordar cómo han transcurrido en realidad los acontecimientos. Si, como nosotros creemos, uno de los principales rasgos de Dioniso consiste en desdibujar constantemente las fronteras entre lo ilusorio y lo real, en suscitar repentinamente el más allá en este mundo, está claro que el rostro del dios nos sonríe, enigmático y ambiguo, en este juego de ilusión teatral que la tragedia instaura, por primera vez, en el escenario griego.

[6] *Infra*, «El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad», p. 92.

II

FIGURAS DE LA MÁSCARA EN LA ANTIGUA GRECIA *

* El presente estudio, escrito en colaboración con F. Frontisi-Ducroux, fue objeto de una primera publicación en el *Journal de psychologie* 1/2, 1983, pp. 53-69. Agradecemos a F. Lissarrague la realización de los dibujos que ilustran estas páginas.

Además de las máscaras, cómicas o trágicas, que los actores lucían en escena, en Grecia existieron máscaras esculpidas en mármol, moldeadas en terracota o talladas en madera, destinadas a representar a una divinidad o a cubrir el rostro de sus celebrantes durante el rito.

Eran, por tanto, máscaras cultuales, diferentes de las máscaras teatrales. A primera vista esta distinción puede resultar sorprendente dado que en Atenas, al igual que en otras ciudades antiguas, los concursos dramáticos son indisociables del ceremonial religioso en honor de Dioniso. Se celebran con motivo de las fiestas del dios, durante las Grandes Dionisias urbanas y conservan hasta el final de la Antigüedad un carácter sagrado. Además, el propio edificio del teatro consagra un lugar en su recinto para un templo de Dioniso; en medio de la *orchestra,* se erige un altar de piedra para el dios, la *thymele* y, en el puesto de honor del graderío, se reservaba el mejor asiento para el sacerdote de Dioniso.

Sin embargo, la distancia se impone entre la máscara escénica que, junto con otros elementos del vestuario, sirve para resolver los problemas de expresión trágica y, por un lado, las mascaradas rituales en las que los fieles se disfrazan con fines propiamente religiosos, por otro, la máscara del propio dios, que sólo por su rostro de extraños ojos, refleja algunos aspectos característicos de Dioniso, esa potencia divina cuya presencia parece estar fatalmente sellada por la ausencia.

En la antigua Grecia, la existencia de máscaras cultuales plantea un problema que, en el caso de algunas divinidades, debe ser abordado desde una perspectiva más amplia: las

diversas formas de figuración de lo divino. Los griegos conocieron más o menos todas las formas de expresión simbólica de la divinidad: piedra bruta, viga, pilar, figura bestial, monstruosa, representación humana, máscara. Es sabido que, en época clásica, la forma canónica que se impuso en la estatua de culto fue la forma antropomorfa. No obstante, la máscara conserva su valor y eficacia simbólica en el caso de determinadas potencias divinas, quienes, en este aspecto, se salen de la norma y constituyen un grupo singular. ¿A qué dioses representa la máscara con particular vocación? ¿Cuál es el rayo común que los entronca con ese sector peculiar de lo sobrenatural que la máscara evoca mejor que cualquier otra forma?

Para agruparlos elegiremos tres potencias divinas importantes.

En primer lugar una potencia que es máscara por entero, que actúa a través de la máscara, en y por ella: Gorgo, la gorgona. A continuación una diosa que, a pesar de que nunca es representada por la máscara, reserva un lugar importante a máscaras y disfraces en su culto: Ártemis. Por último la divinidad cuyas afinidades con la máscara son tan íntimas en todos los aspectos, que ocupa en el panteón griego el lugar del dios de la máscara: Dioniso. Entre estas tres entidades del más allá, distancias y contrastes, pero también connivencias y deslizamientos, permiten plantear de forma general el problema de la máscara en el universo religioso griego.

I. Gorgo

El modelo plástico de la gorgona se presenta bajo dos formas: un personaje femenino con cara monstruosa, Medusa, la única de las tres gorgonas que es mortal. Perseo le corta la cabeza evitando cuidadosamente su mirada petrificante y se la ofrece a Atenea, quien la cuelga en medio de su égida, convertida desde ese momento en *Gorgoneion*. Pero Gorgo es ante todo una máscara de múltiples usos: en los frontones de los templos, como bajorrelieve, acrótera o antefijo, parece desempeñar una función apotropaica y decorativa a la vez. Suspendida en los talleres de los artesanos, vela los hornos de los ceramistas y aleja a los demonios malignos de las forjas. La máscara de Gorgo pertenece al contexto familiar y aparece

Figura I

Máscara de Gorgo entre dos ojos profilácticos (museo de Nápoles).

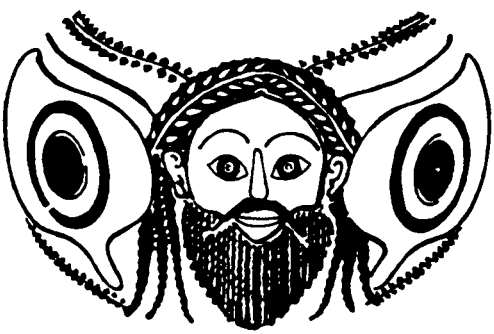


Figura II

Máscara de Dioniso entre dos ojos profilácticos (museo de Madrid).

repetidamente en las copas y ánforas de las casas. También se encuentra como emblema en el escudo del guerrero.

Ya sea representada de cuerpo entero o como máscara independiente, una constante fundamental reina en sus figuraciones, desde su aparición en el siglo VII y a través de las variantes que puede presentar la imaginería corintia, ática y lacónica: la facialidad.

Gorgo presenta sistemáticamente al espectador su rostro redondeado, estirado, desmesuradamente abierto, haciéndole frente incluso cuando su cuerpo y sus piernas aparecen de perfil, conforme a la tradición.

Al igual que Dioniso, que es, como veremos, el único Olímpico al que se representa de frente, Gorgo es una potencia que el hombre no puede abordar sin sucumbir bajo su mirada. Tal predominio de la mirada es subrayado en un cierto número de imágenes cerámicas que encuadran la máscara de Gorgo con dos enormes ojos profilácticos [1]. En la misma posición se suele encontrar también la máscara de Dioniso o la de algún sátiro. Una variante de este motivo presenta la cara de Gorgo en el centro de cada ojo, ocupando la posición de pupila —que los griegos denominaban *kore*, «muchacha» [2].

En los textos, y particularmente en la epopeya, la mirada de la Gorgona, que relumbra a veces en los ojos del guerrero furioso, provoca el espanto: pánico inmotivado, pavor en estado puro, terror como dimensión de lo sobrenatural. El ojo gorgoniano del combatiente irresistible, con la faz gesticulante como el rostro repelente en la égida de Atenea, es la muerte ineluctable cuya espera congela el corazón, paraliza y petrifica [3]. Por eso el *Gorgoneion* es el emblema más usual de los escudos heroicos en las imágenes de los vasos [4]. Su eficacia visual se duplica con una dimensión sonora. La boca estirada de Gorgo evoca el gran grito de Atenea al aparecer en el campo troyano, el escalofriante alarido de Aquiles cuando retorna al combate, pero también evoca el sonido de la flauta

---

[1] Cf. E. E. BELL, «Two Krokotos Mask Cups at San Simeon», *CSCA*, 10, 1977, pp. 1-5.

[2] Coupe FN, Cambridge GB, Fitzwilliam Museum, 61; J. BEAZLEY, ABV 202, 2.

[3] *Il.*, V, 738; VIII, 349.

[4] *Il.*, V, 738 ss.; cf. G. H. CHASE, *The Shield Devices of the Greek*, Cambridge (Mass.), 1902.

que inventa Atenea para imitar la voz aguda de las gorgonas [5]. La diosa estaba tocando la flauta cuando vio en el agua de una fuente sus carrillos hinchados, estirados, afeados a semejanza de la máscara gorgoniana. Tira su nuevo juguete contrariada y se lo apropia el sátiro Marsias [6]. La flauta guerrera, la flauta de la posesión iniciática, es el instrumento del delirio, de un delirio que puede ser fatal [7].

Al exponerse a la mirada de Gorgo, el hombre se enfrenta a las potencias del más allá en su alteridad más radical, la de la muerte, la noche, la nada. Ulises, el héroe resistente, da media vuelta ante la puerta de los infiernos: «El pálido terror se apoderó de mí —dice—, temiendo que la ilustre Perséfone no me enviase del Hades la cabeza de Gorgo, horrendo monstruo.» [8] Gorgo señala la frontera del mundo de los muertos. Penetrar allí bajo su mirada significa transformarse, a imagen de Gorgo, en lo que son los muertos, cabezas vacías y sin fuerza, cabezas cubiertas de noche [9]. Los artistas griegos expresan formalmente esta alteridad radical haciéndola visible a la mirada humana a través de la monstruosidad. Una monstruosidad basada en el oscurecimiento sistemático de todas las categorías que distingue el mundo organizado y que, en ese rostro, se mezclan e interfieren. En la faz de Gorgo lo bestial se superpone a lo humano: la cabeza ensanchada, redondeada, evoca una máscara leonina; la cabellera es presentada como una melena animal o, con mayor frecuencia, erizada de serpientes. Las enormes orejas evocan las de un bovino. La boca abierta con un rictus agrieta toda la anchura del rostro, descubriendo, en el alineamiento de los dientes, colmillos de fiera o defensas de jabalí. La gigantesca lengua, disparada hacia adelante, recae sobre el mentón. Babea como el caballo, imprevisible y aterrador animal venido del más allá al que se representa a menudo en sus brazos o del que puede tomar el cuerpo a modo de centaura [10].

---

[5] PÍNDARO, *Píticas*, XII, 12-42.

[6] ARISTÓTELES, *Política*, 1342 b ss.; APOLODORO, I, 4, 2; ATENEO, XIV, 616 e-f; PLUTARCO, *Moralia*, 456 b ss.

[7] PLATÓN, *Leyes*, VII, 790 c-791 b; JÁMBLICO, *De mysteriis* 3, 9. Cf. el análisis de J.-P. VERNANT, *La Mort dans les yeux*, París, 1985, pp. 55-63.

[8] *Od.*, XI, 633-635.

[9] *Od.*, X, 521, 536; XI, 29, 49.

[10] Metopa de terracota del Atenaion de Siracusa (620-610); ánfora beocia con relieves del Louvre (principios del siglo VIII); cf. K. SCHEFOLD, *Frühgriechische Sagenbilder*, Munich, 1964, pl. II y 156.

Se trata, pues, de una mezcla de humanidad y animalidad, pero también de una fusión de géneros: el mentón es velludo y barbudo. Alguna de las veces en que se la representa de cuerpo entero, aparece dotada de un sexo masculino, mientras que en otros sitios esta criatura hembra, que se une a Posidón, es presentada dando a luz. Aunque, por regla general, alumbra a sus dos hijos —el caballo Pegaso y el gigante Crisaor [11]— por su cuello truncado.

Al igual que sus hermanas las Greas, Gorgo tiene profundas arrugas en las mejillas y en la frente. Como ellas, Gorgo es al mismo tiempo joven y vieja.

Aunque de una fealdad repugnante, resulta atractiva; el deseo de Posidón basta para demostrarlo. Una cierta tradición la presenta como una joven encantadora que quiso competir en belleza con alguna diosa y fue castigada por su insolencia [12]. En época tardía, Medusa es representada como una mujer extraordinariamente bella, fascinante como la muerte que lleva en los ojos.

Joven-vieja, bella-horrible, masculina-femenina, humana y bestial, Gorgo asocia también lo mortal y lo inmortal. Sus dos hermanas son imperecederas. Sólo ella ha muerto, pero su cabeza truncada sigue viviendo y provocando la muerte. Nacidas en el reino de la noche, en las regiones subterráneas lindantes con el mundo de los muertos, las tres gorgonas tienen alas y su vuelo mágico les permite circular tanto sobre y bajo la tierra como en el más allá de los aires. El hijo de Medusa, Pegaso, el caballo-fuente surgido de su cuello cortado, enlazará en lo sucesivo el cielo y la tierra transportando el rayo.

Al reunir todos los contrarios, al confundir categorías normalmente diferenciadas, esta faz desorganizada provoca el espanto, evoca la muerte, pero también puede transformarse en crisis de posesión. El delirio frenético, que los griegos llamaban *Lyssa,* la Rabiosa, coloca en el rostro del poseído la máscara de Gorgo. Los ojos se ponen en blanco, los rasgos se deforman, la lengua sobresale de la boca, los dientes chirrían: este demente descrito en la tragedia es Heracles furioso masacrando a sus hijos: la propia encarnación de Gorgo [13].

---

[11] HESÍODO, *Teogonía,* 280-281.

[12] APOLODORO, II, 3, 4; OVIDIO, *Metamorfosis,* IV, 795 ss.

[13] EURÍPIDES, *Heracles,* 931 ss.

Si los textos insisten en la inquietante extrañeza de este rostro descompuesto, las imágenes eligen más de una vez el otro extremo de lo monstruoso: lo grotesco. Aunque no desdibujan del todo el horror latente, la mayoría de las representaciones de Gorgo son risibles, humorísticas, burlescas. Muy parecidas a esos monstruos con los que se da miedo a los niños, los *mormolykeia,* una especie de cocos, de espantapájaros. Es una manera de exorcizar la angustia, de transmutar la amenaza en protección mediante un proceso de inversión, de conseguir que el peligro, dirigido exclusivamente hacia el adversario, se convierta en instrumento de defensa.

En algunos casos lo grotesco se produce a través de la confrontación entre el rostro y el sexo. Como en el caso de los sátiros, esos seres equívocos cuyo falo erecto provoca risa, en Gorgo se encuentran manifiestas afinidades con la representación del sexo, en este caso femenino. La más clara la proporciona el personaje de Baubo, asimilado también por algunos textos a las ogresas de los cuentos de cuna, o a los espectros nocturnos, que tiene un papel decisivo en los relatos etiológicos de los rituales eleusinos: ella es quien logra interrumpir el duelo de Deméter haciéndole reír mediante sus alegres muecas. Según cuentan los Padres de la Iglesia, Baubo, sin saber ya qué inventar, tuvo la idea de levantarse la falda y enseñar su bajo vientre [14]. Ahora bien, el sexo que muestra es, también, un rostro de niño. Baubo le da un aire sonriente manipulándolo y Deméter prorrumpe en risas. La exhibición del sexo que, en otros contextos y especialmente en los iniciáticos, provoca un efecto de terror sagrado, suscita aquí la hilaridad y pone fin a la angustia del duelo. Este rostro-sexo, este sexo convertido en máscara cuya contemplación es liberadora, vuelve a aparecer en las curiosas estatuas de Priene, en donde el vientre y la faz aparecen superpuestos y fundidos [15].

II. Artemis

Artemis no es representada en forma de máscara, su aspecto plástico, tal y como fue fijado por la estatuaria y la

[14] Clemente de Alejandría, *Protréptico,* II, 21; Arnobio, *Adv. Nat.,* V, 25, p. 196, 3 Reiff (Kern fr. 52 y 53).

[15] Cf. J. Raeder, *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt,* Berlín, 1983, fig. 23 a-b-c.

cerámica, es muy conocido: se trata de una virgen cazadora, bella y deportiva, vestida con una túnica corta y con el arco en la mano, aparece a menudo escoltada por sus perros o rodeada de animales. En la medida en que esta diosa retoma, en el mundo griego, ciertos aspectos de una divinidad prehelénica, la *Potnia theron*, la «Soberana de las bestias», es posible relacionar sus representaciones con las arcaicas formas de figuración de Gorgo [16]. Sin embargo, no es así como procederemos. Si Ártemis es una divinidad de la máscara, es porque en su culto y concretamente en los ritos iniciáticos de jóvenes que preside, las máscaras y las mascaradas ocupan un puesto de preferencia. Para extraer el significado de este hecho e intentar comprender lo que une a la hermana gemela de Apolo con esa zona de lo sobrenatural de la que la máscara da especialmente cuenta, es necesario trazar el perfil de Ártemis, situarla en el conjunto del panteón, demarcar con mayor nitidez el lugar que le corresponde en la organización de los poderes sobrenaturales [17].

El espacio de Ártemis se despliega en las zonas fronterizas: montañas que rodean y separan los Estados o sitios alejados de las ciudades en donde los grandes santuarios de la diosa son a menudo disputados entre pueblos vecinos y enemigos, en una palabra, lindes, ya sean bosques espesos o áridas cumbres, en donde la diosa conduce su jauría masacrando bestias salvajes que son de su propiedad y a las que también protege. Asimismo, reina sobre los arenales y las costas marítimas, límites entre la tierra y el mar, en los que la leyenda le hace a veces abordar en forma de extraña e inquietante estatua procedente de un país bárbaro. Su puesto está también en las planicies del interior, al borde de los lagos, en las tierras pantanosas y en las orillas de ciertos ríos, allí donde las inundaciones son siempre posibles, donde las aguas estancadas crean un espacio semiacuático, semiterráqueo en el que la demarcación entre seco y húmedo, entre líquido y sólido, es imprecisa.

---

[16] Cf. Th. G. KARAGIORGA, *Gorgeiè Kephalé*, Atenas, 1970.

[17] Sobre los diversos aspectos de Ártemis evocados aquí, cf. J.-P. VERNANT, *Annuaire du Collège de France*, 1980-1981, pp. 391-405; 1981-1982, pp. 408-419; 1982-1983, pp. 443-457; *La Mort dans les yeux*, pp. 15-24; F. FRONTISI-DUCROUX, «Artemis Bucolique», *RHR*, CXCVIII, 1, 1981, pp. 29-56; y el libro colectivo *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident, 2*, Cahiers du Centre Jean Bérard, Nápoles, 1984.

¿Cuáles son los rasgos comunes a estos espacios tan diversos? Más que un espacio completamente salvaje que representaría una alteridad radical con respecto a las tierras cultivadas de la ciudad, el mundo de Ártemis es el de los confines, el de las zonas limítrofes en donde lo Otro se manifiesta en el contacto que se mantiene con él, pues lo salvaje y lo civilizado se codean, como es lógico, para oponerse, pero también para penetrarse mutuamente.

Como diosa *courótrofa,* Ártemis preside el alumbramiento, el nacimiento y la cría de los niños. Al situarse en la intersección de lo salvaje y de lo doméstico, su función consiste en hacerse cargo de las crías de los hombres, pues éstos le pertenecen al igual que las de los animales, ya sean bestias salvajes o ganado doméstico. Conduce a esos niños del estado informe del recién nacido a la madurez, amansándolos, aplacándolos y formándolos para hacerles atravesar el umbral decisivo que representa para las muchachas el matrimonio y para los muchachos el acceso a la ciudadanía. A lo largo de una serie de pruebas realizadas en los lindes de la ciudad, en el medio salvaje, el joven debe lograr romper con los lazos que, desde su nacimiento, lo unen a ese otro mundo. Ante todo, es necesario que en ese momento ambiguo en el que la frontera entre los sexos es todavía incierta, se instaure una demarcación clara y definitiva entre el muchacho y la muchacha.

Ártemis hace madurar a las jóvenes, las convierte en núbiles, las prepara para el matrimonio, en donde la unión sexual debe realizarse de la forma más civilizada. Al rechazar el matrimonio, Ártemis rehúsa para sí misma la violencia del acto sexual que aterra a las recién casadas como un espantapájaros. Y en las narraciones míticas de las *parthenoi* consagradas a Ártemis se lee el temor a la violación y al rapto, dos comportamientos que, en lugar de integrar la feminidad a la cultura, constituyen un acercamiento al salvajismo para los dos sexos. Se trata de una violencia masculina, claro está, pero también se da la amenaza procedente del lado femenino cuando la muchacha que quiere imitar en exceso a su diosa, rechaza el matrimonio y tiende a la bestialidad total convirtiéndose en cazadora feroz que persigue y masacra al varón que debería desposar.

El ritual de Braurón ejemplifica cómo Ártemis prepara la integración adecuada de la sexualidad a la cultura. Las niñas de Atenas no podían casarse —cohabitar con un hombre— si

no habían imitado al oso entre los cinco y los diez años. Imitar al oso no indica un retorno al estado salvaje, como en el caso de Calisto, quien fue metamorfoseada en oso por no haber sido fiel al mundo virginal de la diosa, por haber conocido, de forma violenta, unión sexual y alumbramiento. En el caso de las jóvenes atenienses se trata de rehacer el trayecto de una osa que fue domesticada antaño y que vino al santuario de Ártemis a vivir familiarmente con los humanos, a crecer en su compañía. Una niña insolente o imprudente, probablemente imprudente, jugó demasiado con el animal: fue arañada en el rostro y su hermano, furioso, mató a la osa. Desde entonces, como expiación, las hijas de los ciudadanos atenienses imitan a la osa, al igual que ella se domestican lentamente destruyendo su salvajismo latente a fin de poder cohabitar con un esposo sin que ninguno de los dos corra peligro.

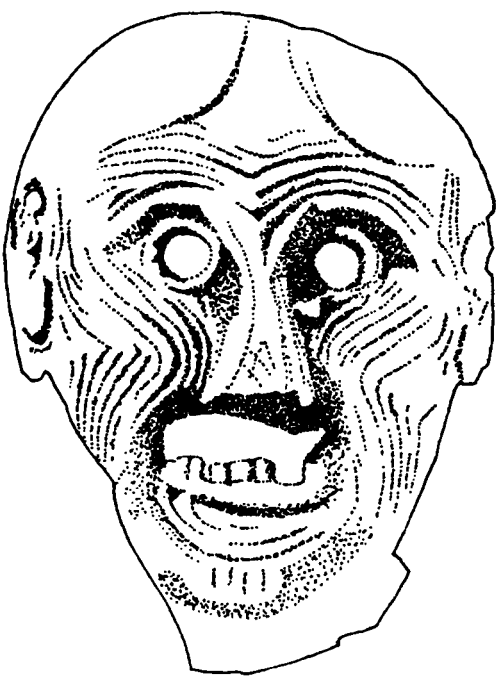


Figura III

Máscara de anciana, encontrada en el santuario de Ártemis Ortia (museo de Esparta).

¿Se utilizaban máscaras durante estas ceremonias? No está nada claro, a pesar de que un fragmento de vaso muestra a un personaje femenino adulto —¿una sacerdotisa?— con una máscara de osa[18]. Pero la imitación de un modelo animal cumple la función de mascarada simbólica.

En cuanto a los muchachos, antes de acceder a la ciudadanía deben alcanzar las cualidades físicas y morales que necesita el guerrero ciudadano. Este proceso estaba particularmente institucionalizado en Esparta, en donde la población masculina se dividía en clases de edad perfectamente organizadas desde la primera infancia hasta la vejez. A partir de los siete años y en el contexto de una educación comunitaria, los muchachos destinados a unirse en el futuro a la categoría de los «Iguales», eran sometidos a un adiestramiento muy riguroso que incluía deberes impuestos y sucesivas pruebas, con una demarcación muy clara en el paso de la infancia a la adolescencia.

Durante esta *paideia,* la *mímesis* jugaba un papel importante, tanto en el comportamiento obligatorio de cada día como en las mascaradas ocasionales.

Por ejemplo, los muchachos debían practicar una virtud llamada *sophrosyne*: caminar silenciosamente en la calle con la mirada fija en el suelo, sin mirar a los lados. No contestar nunca y no hacerse oír. Tienen que demostrar que, incluso en lo que a modestia se refiere, el sexo masculino es superior al femenino. Así que, según relata Jenofonte, parecían auténticas muchachas[19]. Pero, paralelamente a este porte casto y reservado que podría calificarse de hiperfemenino, estos muchachos deben hacer lo que normalmente está prohibido: robar en la mesa de los adultos, hacer trampas, arreglárselas de cualquier manera para colarse y conseguir comida sin ser descubiertos. Durante feroces batallas colectivas en las que mordiscos, arañazos, patadas y todo tipo de golpes están permitidos, tienen que demostrar la brutalidad más violenta, practicar el salvajismo absoluto, llegar a los últimos extremos de esa virtud específicamente masculina que se llama *andreia*: el frenesí del guerrero que desea vencer a cualquier precio, que está dispuesto a devorar el corazón y los sesos del

---

[18] Cf. L. KAHIL, «L'Artémis de Brauron: rites et mystères», *Antike Kunst*, 20, 1977, pp. 86-98.

[19] JENOFONTE, *Estado de los lacedemonios*, III, 5.

enemigo y en cuyo rostro se dibuja la escalofriante máscara de Gorgo. Hipervirilidad que, en este caso, bascula hacia la animalidad, hacia la salvaje bestialidad.

En otros casos, los jóvenes adeptos del pudor y la reserva se entregan a manifestaciones bufas rivalizando en incongruencias verbales, injurias y obscenidades.

En tal contexto hay que situar, sin lugar a dudas, las máscaras descubiertas durante las excavaciones arqueológicas en el santuario de Ártemis Ortia [20]. Se trata de exvotos de barro cocido, en su mayoría más pequeños que el rostro de un niño, a los que se ha identificado como reproducciones de las máscaras de madera que se llevaban durante las ceremonias del culto a esta diosa.

Algunas de ellas representan unas viejas con la cara completamente arrugada y la boca desdentada que evocan a las Greas, hermanas lejanas de las gorgonas. Hay sátiros gesticulantes, muchas representaciones de Gorgo, caras grotescas, más o menos bestiales, a veces informes. También se encuentran rostros imposibles de jóvenes guerreros con casco.

Se sabe que algunos otros ritos iniciáticos espartanos incluían danzas de carácter mimético —por ejemplo, la del león—, o descaradamente impropias.

Todo lo cual permite suponer que, durante estas mascaradas y juegos rituales, los jóvenes espartanos mimaban las actitudes más diversas y chocantes mediante gestos y con ayuda de disfraces: reserva femenina y ferocidad animal, pudor y obscenidad, degradación de la vejez y vigor del joven guerrero, explorando sucesivamente todos los aspectos de la marginalidad y de la extrañeza, asumiendo todas las posibilidades de la alteridad, aprendiendo a transgredir para acomodarse mejor a la norma que deberían respetar en lo sucesivo.

Al igual que en muchas otras sociedades el orden, para consolidarse, necesita ser periódicamente controvertido, trastornado durante esos días de carnaval en los que reina la inversión: mujeres vestidas de hombre, hombres disfrazados de mujer o de animales, esclavos ocupando el lugar de los dueños y el rey del carnaval expulsando simbólicamente al jefe de la ciudad. Durante estas jornadas afluyen al mundo de la cultura la obscenidad, la bestialidad, lo grotesco, lo

[20] R. M. DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, Londres, 1929, especialmente cap. V y láminas XLVI-LXII.

terrorífico y lo bufo, la negación de todos los valores establecidos.

Así, bajo la protección vigilante de Ártemis, divinidad de lindes y transiciones, los niños griegos aprenden la identidad social, las niñas mimando el lento trayecto que las conduce desde el salvajismo congénito a su sexo hasta la sociabilidad de la buena esposa, los niños iniciándose en el descubrimiento de los excesos a fin de reconocer e incorporarse a la norma de la ciudadanía sin peligro de retorno o recaída.

III. Dioniso

En el caso de Dioniso el proceso puede parecer exactamente el contrario. El dios ejerce su poder sobre el adulto plenamente socializado, sobre el ciudadano integrado o la madre de familia protegida en el hogar conyugal, introduciendo en plena vida cotidiana la dimensión imprevisible del más allá.

Poseemos pocos documentos sobre el culto destinado al dios-máscara. En las descripciones de las fiestas dionisíacas nunca se precisa si el ritual está destinado al dios representado en forma de simple máscara, o a una estatua cultual antropomorfa, análoga a la de los grandes olímpicos de los que forma parte. Éste es un primer aspecto de su ambivalencia. Se trata de un dios auténticamente griego, de tan buen origen y tan antiguo como los demás —está ya presente en Micenas—, sin embargo, es el «extranjero», el «otro», el que llega perpetuamente de más allá de los mares, ya sea, como Ártemis, en forma de extraño ídolo arrastrado por las olas, ya sea apareciendo en persona, procedente de Asia Menor, con la tropa de Bacantes que forma su séquito y que él despliega en la despavorida Grecia.

No obstante, disponemos de dos tipos de documentos para intentar circunscribir la personalidad del dios-máscara.

— En primer lugar los arqueológicos: por una parte, máscaras de mármol de diversos tamaños, con los orificios sin perforar, que no eran transportadas sino colgadas, como indican los agujeros de suspensión [21]; por otra parte, imáge-

[21] W. Wrede, «Der Maskengott», *Athenische Mitteilungen*, Berlín, 1928, pp. 67-98, lám. XXI-XXVII.

nes cerámicas que representan un ídolo-máscara fijado a un pilar.

— A continuación los textuales: las *Bacantes* de Eurípides, que escenifican para el teatro la todopoderosa *manía* dionisíaca de forma particularmente ambigua. Bajo la máscara trágica, un actor encarna al dios protagonista del drama; pero dicho dios, enmascarado, se oculta bajo una apariencia humana a su vez equívoca. Hombre-mujer, con el rostro maquillado, orlado de largas trenzas, con la mirada extraviada y vestido con ropa asiática, Dioniso se hace pasar por uno de sus profetas encargado de revelar a la vista de todos la epifanía del dios cuyas manifestaciones esenciales son las metamorfosis, el disfraz y la máscara [22].

Tanto el texto trágico como las representaciones figuradas evidencian una de las características fundamentales de esta potencia divina: la facialidad. Como Gorgo, Dioniso es un dios con el que el hombre no puede entrar en contacto sino cara a cara: resulta imposible mirarle sin sucumbir al mismo tiempo a la fascinación de una mirada que le separa a uno de sí mismo.

Esto es lo que el Dioniso de las *Bacantes* explica al impío Penteo durante un enfrentamiento decisivo, cuando el dios finge no ser sino uno de sus propios fieles ya iniciado: «Le he visto viéndome.» [23]

Esto es también lo que traducen las representaciones cerámicas. En el vaso François [24], todos los dioses avanzan de perfil en una larga procesión, pero el rostro de Dioniso introduce una ruptura sobrecogedora en la regularidad del cortejo al presentarse súbitamente expuesto de frente. Fija al espectador con sus ojos desmesuradamente abiertos situándolo, de esta manera, en posición de iniciado en los misterios. En las copas, el dios sigue mirando a los ojos de quien le mira cuando aparece con el cuerpo de perfil, de pie o echado sobre una cama, levantando un cántaro o el cuerno de beber, o vacilante bajo los efectos de la borrachera.

Pero las representaciones de su ídolo enmascarado son las que mejor expresan la fascinación de sus ojos ineluctables.

---

[22] Cf. J.-P. VERNANT, «Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide», *infra*, pp. 247-280.

[23] EURÍPIDES, *Bacantes*, 470.

[24] Florencia, Mus. Arq., 4209; cf. K. SCHEFOLD, *op. cit.*, lám. 46.

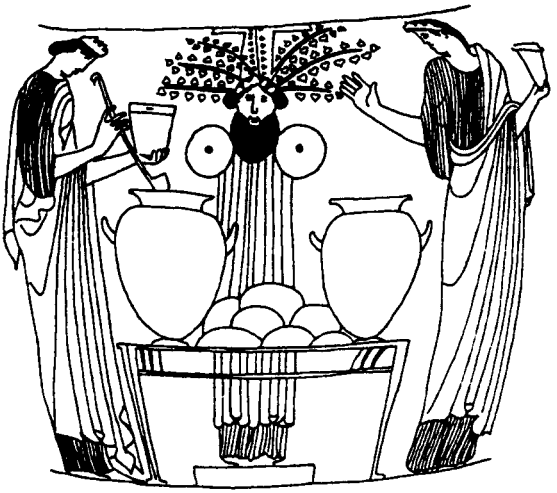


Figura IV

Máscara cultual de Dioniso (museo de Villa Giulia, Roma).

Una máscara barbuda, con abundante pelo y coronada de yedra cuelga de un pilar. Bajo ella cuelgan los pliegues de un tejido flotante. El culto se organiza alrededor. Al salir del trance extático, algunas mujeres manipulan gravemente recipientes de vino. Bajo la mirada del dios, en quien sus ojos convergen, y conduciendo hacia él las miradas de los espectadores, distribuyen el brebaje peligroso, maléfico cuando se ingiere sin tomar las precauciones rituales. Pues Dioniso ha enseñado a los hombres la adecuada utilización del vino, la manera de mezclar el líquido salvaje, que enloquece arrojando a cada cual fuera de sí, para domesticarlo. Ante la máscara, las mujeres, que no consumen vino, extraen y reparten con piadosa dignidad la bebida destinada a los hombres y a los dioses [25].

En otros sitios la enorme máscara está rodeada de ménades agitadas y de sátiros gesticulantes. Estas últimas son máscaras en sí mismas, criaturas mixtas, medio humanas, medio bestias, inquietantes como el caballo, del que tienen las

[25] Cf. J.-L. DURAND y F. FRONTISI-DUCROUX, «Idoles, Figures, Images: autor de Dionysos», *RA*, I/1982, pp. 81-108.

orejas y la cola, y grotescas como el asno o el chivo cuya lubricidad imitan. Sus brincos y saltos expresan plásticamente otro aspecto del dionisismo, el delirio desenfadado y liberador que se ampara de quien no rechaza al dios, de quien acepta, con él, poner en duda las categorías, suprimir las fronteras que separan al animal del hombre, al hombre de los dioses, olvidar los cometidos sociales, los sexos y las edades, bailar sin miedo al ridículo como bailan los dos viejos canosos de las *Bacantes,* Tiresias y Cadmo, quienes demostraron ser prudentes al reconocer y aceptar la divina locura.

Cuando la máscara es representada de perfil, en el centro de una escena, sola o repetida, la danza de las ménades que rondan el pilar parece señalar otro aspecto del ritual: el esfuerzo de los humanos para evocar, fijar y, mediante el cerco en medio de sus adoradores, circunscribir en un punto fijo, al aire libre y no en el espacio sagrado de un templo, esta presencia divina de cuya inasequible ubicuidad e irremediable alteridad da cuenta la máscara hueca de ojos vacuos [26].

La máscara barbuda, la corona de yedra y el vestido flotante que representan a la divinidad con la que el fiel puede fundirse en un careo, son accesorios vacíos que el propio hombre puede revestir, endosando así los signos del dios, adaptándoselos para dejarse poseer con mayor plenitud. Convertirse en otro, volcándose en la mirada del dios o asimilándose a él por contagio mimético, tal es la finalidad del dionisismo, que pone al hombre en contacto directo con la alteridad de lo divino.

Un fenómeno paralelo se da en el teatro, cuando, en el siglo V, los griegos instauran un espacio escénico en el que se muestran personajes e intrigas cuya presencia en el espectáculo, lejos de inscribirlos en lo real, reenvía a ese mundo diferente que es el de la ficción. Cuando aparecen Agamenón, Heracles o Edipo, representados por sus máscaras, los espectadores que los miran saben que estos héroes están definitivamente ausentes, que no pueden estar en donde les están viendo, que pertenecen al tiempo, ya caduco, de las leyendas y los mitos. Lo que crea Dioniso y lo que provoca también la máscara cuando el actor se la pone, es la irrupción en plena vía pública y a través de lo que se hace presente, de una

[26] Cf. «Au miroir du masque», en *La Cité des Images*, VV.AA., París-Losana, 1984, pp. 147 ss.

dimensión de la existencia extranjera por completo al universo de lo cotidiano.

La invención del teatro, del género literario que escenifica lo ficticio como si fuera realidad, no podía darse sino en el contexto del culto de Dioniso, dios de las ilusiones, de la confusión y de la constante interferencia entre la realidad y las apariencias, la verdad y la ficción.

Este breve esquema de los usos religiosos de la máscara en el mundo griego permite realzar algunos rasgos comunes a tres potencias divinas que ocupan ese sector de lo sobrenatural definido por la máscara, así como aclarar, al mismo tiempo que las constantes, las oposiciones que rigen las relaciones respectivas de estas tres entidades.

A través del juego de máscaras el hombre griego afronta diversas formas de alteridad. Alteridad radical de la muerte en el caso de Gorgo, cuya mirada petrificante sumerge a quien subyuga en el terror y el caos. Alteridad radical también en el caso del poseído por Dioniso, pero en dirección opuesta: la posesión dionisíaca desemboca en un universo gozoso en el que se anulan los ajustados límites de la condición humana. Frente a estos dos tipos de alteridad, que podríamos denominar vertical dado que tan pronto impulsan al hombre hacia abajo como hacia arriba, hacia la confusión del caos o hacia la fusión con lo divino, la alteridad que exploran los jóvenes griegos patrocinados por Ártemis parece ocupar un plano horizontal con respecto al tiempo y al espacio: cronología de la existencia humana marcada por etapas y transiciones; espacio concéntrico de la sociedad civilizada que se extiende desde la ciudad hasta las lejanas zonas de las montañas y los mares, desde el corazón de la cultura hasta los márgenes del salvajismo. Ártemis sólo localiza y señala este salvajismo, que parece aproximarla a Gorgo, para rechazarlo con más fuerza, para mantenerlo a distancia relegándolo al horizonte periférico. Con un lento aprendizaje de las diferencias, la diosa conduce al joven a una integración positiva en la vida cívica. La función de Dioniso parece consistir precisamente en hacer estallar en rituales transgresivos lo que ella une con moderación. Anulando las prohibiciones, confundiendo las categorías, desintegrando las instituciones sociales, Dioniso introduce en plena vida humana una alteridad tan completa que, al

igual que Gorgo, puede sumergir a sus enemigos en el horror, el caos y la muerte, lo mismo que elevar a sus fieles a un estado de éxtasis, de perfecta y gozosa comunión con lo divino.

Dioniso comparte con Gorgo el poder fascinante de la mirada. Pero su culto, al igual que el de Ártemis, da lugar a mascaradas desenfrenadas. En los tres casos la máscara sirve para crear tensión entre términos contrarios, terror y grosería, salvajismo y cultura, realidad e ilusión. También en los tres casos su utilización va acompañada y se duplica con la risa, que resuelve esas mismas tensiones; risa que libera del pavor y de la muerte, de la angustia del duelo, de la sujeción a las prohibiciones y decoros, risa que libera a la humanidad de las penosas coacciones sociales.

En pleno centro de la austera Esparta, el legislador Licurgo erigió una estatua [27] a esa Risa —*Gelos* en griego— a la que los lacedemonios habían consagrado un santuario al lado de los que ocupaban sus dos oscuros acólitos: el Terror (*Phobos*) y la Muerte (*Thanatos*).

[27] PLUTARCO, *Licurgo*, 24, 4.

III

EL TIRANO COJO: DE EDIPO A PERIANDRO*

* El presente estudio fue objeto de una primera publicación en *Le Temps de la réflexion*, II, 1981, pp. 235-255.

En su *Anthropologie structurale,* Lévi-Strauss propuso como ejemplo de su método un análisis del mito de Edipo que se ha convertido en clásico [1]. Su interpretación presenta dos caracteres. Por un lado, los helenistas la consideran, como mínimo, discutible; por otro, ha transformado de manera tan radical el campo de los estudios mitológicos que a partir de ella la reflexión sobre la leyenda edípica ha emprendido rutas nuevas y, según creo, fecundas, tanto en la obra de Lévi-Strauss como en la de otros doctos.

No retendré más que un aspecto de esta renovación. Hasta donde alcanzan mis conocimientos, Lévi-Strauss fue el primero en descubrir la importancia de un rasgo común a las tres generaciones de la estirpe de los Labdácidas: desequilibrio en los andares, falta de simetría entre las dos partes del cuerpo y defecto en uno de los dos pies. Lábdaco es el cojo, el que no tiene las dos piernas iguales en tamaño o en fuerza; Layo es el disimétrico, el torpón, el zurdo; *Oidipous* es el que tiene el pie hinchado. En principio, Lévi-Strauss creyó poder leer estos nombres de personajes griegos, que evocan un defecto en los andares o una deformación del pie, inspirándose en los mitos amerindios, según los cuales, los hombres nacidos de la tierra, los autóctonos, permanecen unidos al suelo del que acaban de emerger por una anomalía en su modo de locomoción, en la forma en que se desplazan sobre la tierra al andar. Una interpretación difícil de sostener, pues la aplicación de los modelos americanos a los hechos griegos se reveló gratuita y arbitraria [2].

[1] *Anthropologie structurale,* I, París, 1958, pp. 227-255.

[2] En los mitos griegos de autoctonía, los hombres «nacidos de la tierra»

Pero el propio Lévi-Strauss, como obsesionado por este mito que retoma sin cesar, ya sea directa o tengencialmente, abandonó esta primera hipótesis ampliando y modificando su lectura en puntos esenciales. Señalaré dos de ellos. Primero, en su *Leçon inaugurale du Collège*[3], relacionó el tema del enigma —que, curiosamente, había olvidado en su primer análisis— con el tema de los andares: el enigma debe ser entendido como una pregunta independiente de su respuesta, es decir, debe ser formulado de manera que la respuesta no logre alcanzarlo, no consiga reunirse con él. Así, el enigma traduce una falta o imposibilidad de comunicación en el intercambio verbal entre dos interlocutores: el primero plantea una pregunta a la que sólo puede responder el silencio del segundo. Después, en un estudio más reciente[4], situándose al nivel de abstracción más alto y tratando de despejar los límites puramente formales del armazón mítico, propuso la siguiente hipótesis: la cojera, cuando un hombre no anda derecho; la tartamudez, cuando un hombre, cojeando de la lengua en lugar del pie, arrastra su discurso y no proycta directamente la trama hacia su auditor y, finalmente, el olvido, cuando un hombre no puede retomar en su propio interior el hilo de sus recuerdos, son tres signos convergentes utilizados por el mito en relación con los temas de la indiscreción y el malentendido, para expresar los defectos, distorsiones y bloqueos de la comunicación a diferentes niveles de la vida social: en la comunicación sexual o transmisión de la vida (oponiéndose el alumbramiento normal a la esterilidad o a la monstruosidad), en la comunicación entre generaciones sucesivas (al transmitir los padres a sus hijos su condición social y sus actividades), en los intercambios verbales o en la comunicación consigo mismo (contrastando la presencia de ánimo y el conocimiento de sí mismo con el

---

no presentan, como tales, ninguna anomalía en el pie o en la forma de andar. En el caso concreto de Tebas, los *Spartoi* —es decir, los «Sembrados», salidos directamente de la tierra y cuyos descendientes interfieren con la estirpe de los Labdácidas en la leyenda soberana de la ciudad— llevan, efectivamente, en el cuerpo la marca de su origen, pero no tiene nada que ver con el pie. La lanza representada en la espalda de los Hijos de la Tierra es la firma de la autoctonía, que garantiza su raza y recuerda su vocación guerrera.

[3] *Anthropologie Structurale*, II, París, 1973, pp. 31-35.

[4] «Mythe et oubli», en *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, París, 1975, pp. 294-300.

olvido, la división y el propio desdoblamiento, como en el caso de Edipo)[5].

Esta nueva orientación —más cercana a la lectura del mito propuesta por Terence Turner y que yo, por mi parte, había sugerido en un análisis de la tragedia de Sófocles— es la que quisiera poner a prueba, como ejercicio experimental, en lo que a la cojera se refiere. Por ahora dejaré de lado la tartamudez a la que, desde la perspectiva de los helenistas, remiten los relatos referentes a los orígenes de Cirene, cuya fundación, retrasada y desviada por un «olvido» de los Argonautas y complicada por los bloqueos en la comunicación con el dios de Delfos, fue llevada a cabo, tras muchas errancias y rodeos, por Bato, el «Tartamudo», epónimo de la dinastía real de los Batíadas que finaliza con un último Bato, el cual era «cojo y no se sostenía de pie» (χωλός τε ἐὼν καὶ οὐκ ἀρτίπους), como dice Heródoto[6].

Examinaré en qué medida este plan interpretativo permite distinguir los rasgos comunes a dos relatos de género muy diferente, por una parte un mito, la leyenda de los Labdácidas, por otra el relato «histórico» de Heródoto referente a la dinastía de los tiranos de Corinto, los Cipsélidas, nacidos de Labda, «la Coja».

Tal intento supone una condición previa. Es preciso que, para los propios griegos, la categoría de «cojo» no se limite estrictamente a un defecto del pie, de la pierna o de la forma de andar, sino que pueda extenderse de forma simbólica a otros ámbitos diferentes del simple desplazamiento en el espacio, que pueda expresar metafóricamente todos los tipos de conducta que aparecen desequilibrados, desviados, lentos o bloqueados. En *Les Ruses de l'intelligence* * Marcel Detienne y yo dimos cuenta de los valores de la cojera en el mito de manera suficientemente detallada como para que no sea necesario retomar la cuestión[7]. Que me sea permitido recor-

---

[5] Cf., en el *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, V[e] Section, Sciences religieuses, 1973-1974, el acta del seminario que J.-P. Vernant consagró a estas cuestiones, pp. 161-162, y *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979, pp. 3031.

[6] HERÓDOTO, IV, 161, 2; hay que leer todo el pasaje del libro IV, de 147 a 162, y PÍNDARO, *Píticas*, IV, 57-123 y 452-466.

* Existe traducción española (Madrid, Taurus, 1988). [*N. del T.*]

[7] Sobre todo en el capítulo titulado «Les pieds d'Héphaïstos», pp. 257-260 de la 2.ª ed., París, 1978.

dar, simplemente, el carácter equívoco de la cojera, su ambivalencia [8]. Comparada a la forma de andar normal, constituye normalmente un defecto; al cojo le falta algo; una de sus piernas tiene menos de lo necesario (largura, fuerza o rectitud). Pero este distanciamiento de la norma también puede otorgar al cojo el privilegio de una condición fuera de lo común, de una calificación excepcional; cuando no es defecto sino signo o promesa de un destino singular, la asimetría de las dos piernas representa un aspecto positivo en vez de negativo: añade al paso normal algo así como una nueva dimensión liberando al paseante de la obligación generalizada de avanzar siempre en línea recta dentro de los límites de una dirección única. Expliquemos este punto con más detalle. Como los dos pies del cojo no están al mismo nivel, la cojera produce unos andares zigzagueantes, oscilantes, desequilibrados, cuya huella es sinuosa. Está claro que esto constituye un defecto en relación con el desplazamiento normal en el que cada pie avanza tras el otro para progresar con equilibrio constante en la misma dirección. Pero, si se lleva hasta sus últimas consecuencias, hasta su extremo límite, el tipo de contoneo al que da lugar el avance del cojo, ese movimiento de báscula se asocia a otra forma de andar completamente volcada y circular que, según los griegos, caracteriza a diversas categorías de seres excepcionales: en lugar de abrirse camino separando las piernas y avanzando un pie tras otro, estos seres progresan por igual en círculo, como quien se pavonea, confundiendo todas las direcciones del espacio en un torbellino en el que se anula esa oposición entre adelante y atrás que da sentido a la marcha del hombre normal al mismo tiempo que le impone límites rigurosos. Como circular aparece la forma de andar de Hefesto, el cojo divino, cuando «rueda» en torno a los fuelles de su taller [9]; circular es también la de los hombres primordiales, esos seres «completos» si se los compara a los humanos del presente, quienes han sido partidos en dos (siguiendo el eje que determina la oposición adelante-atrás), tal como los define Aristófanes en

---

[8] Cf. Elena CASSIN, «Le droit et le tordu», *Ancient Near Eastern Studies in Memory of J. J. Finkelstein*, Connecticut Academy of Arts and Sciences, 19, 1977, pp. 29-37, y A. BRELICH, «Les monosandales», *La Nouvelle Clio*, 7-9, 1955-1957, pp. 469-489.

[9] *Iliada*, XVIII, 372: ἑλισσόμενον περὶ φύσας.

el *Banquete*[10]: gracias al desfase de cada una de sus cuatro piernas con respecto a las otras tres (sin contar los cuatro brazos que se suman a los miembros inferiores), estos cojos absolutos —estos cojos de los que podría decirse que son capaces de desplazarse en todas las direcciones— avanzan o retroceden indistintamente imitando a la rueda[11], siendo semejantes, por su modo de locomoción, a los trípodes con ruedas que fabrica la magia de Hefesto (a semejanza del dios) para que sus autómatas vivientes se desplacen con tanta facilidad hacia adelante como en dirección opuesta[12] —semejantes también a esos animales de la isla del Sol cuyo paso rotatorio, testificado por Yambulo, da cuenta, entre otras maravillas, de la superioridad de los insulares sobre la mayoría de los mortales[13].

Pero no sólo se cojea del pie, para los griegos existen cojos de espíritu opuestos a los que son ágiles, rápidos, a los que se mantienen firmes sobre las piernas, *bebaioi,* y a los que van derechos, *euthys, orthos* —tal concepción se ve, en particular, en el séptimo libro de la *República*[14], en donde Platón distingue entre las almas privilegiadas, hechas para la filosofía, de las «tullidas y cojas»; tras lo cual, como si cayera de su propio peso, asimila la cojera intelectual a una bastardía del alma, siendo el *cholos* un *nothos,* un bastardo y no un *gnesios,* de filiación directa y legítima[15] como en el caso del hijo «semejante al padre» que lo ha engendrado con regularidad, sin descarrío ni deformidad, pues la filiación se mantiene en línea recta y no desequilibrada. Existen dos textos de valor decisivo referentes a la relación entre cojera y filiación: Jenofonte, *Helénicas,* III, 3, 1-3, y Plutarco, *Agesilao,* III, 1-9. Al morir el rey de Esparta, Agis, era preciso designar a su sucesor. Agis tiene un hijo, Leotíquidas, y un hermano, Agesilao. Normalmente, la sucesión recae en el hijo, no en el hermano del rey difunto. Agesilao es cojo, físicamente cojo.

---

[10] PLATÓN, *Banquete,* 189 e. Zeus partió por la mitad a los hombres primordiales para que «anduvieran rectos sobre sus piernas» (190 d).

[11] «Como, en aquel tiempo, tenían ocho miembros para apoyarse, avanzaban girando circularmente con rapidez» (κυβιστῶσι κυκλῷ, [...] ταχὺ ἐφέροντο κύκλῳ) (190 a).

[12] *Iliada,* XVIII, 375-8.

[13] DIODORO DE SICILIA, II, 18.

[14] *República,* VII, 535 d y ss.

[15] *Ibid.,* 536 a: χώλοις τε καὶ νόθοις.

No obstante, se sospecha que Leotíquidas es, en realidad, el hijo de Alcibíades, pues se hizo público y notorio que éste, durante su estancia en Esparta, había sido el amante de Timea, esposa de Agis. En esto, el adivino Diopites, para defender la causa de Leotíquidas, recordó un «antiguo oráculo» que advertía a Esparta más o menos en los siguientes términos: «Cuida, oh Esparta, por más que te mantengas firme sobre tus dos piernas (*artipous*), de que un día tu realeza no devenga coja, *chole basileia,* pues entonces te vendrán insperados males.» [16] Así, el debate suscitado por la sucesión de Agis opone el hermano cojo al hijo supuestamente bastardo. ¿Quién es el más cojo de los dos, el *cholos* o el *nothos*? La respuesta de Lisandro —y de los lacedemonios— no dejó lugar a dudas. Según Jenofonte: «El dios no mandaba guardarse del hombre que cojeara por haberse caído, sino de un hombre que reinara sin ser de la auténtica raza (μη οὐκ ὢν τοῦ γένους). En tal caso, la realeza sería verdaderamente coja.» Y, según Plutarco: «Uno a quien le flaquearan los pies podía reinar, pero si reinaba quien no era legítimo ni Heraclida (μὴ γνὴσιος ὢν μήδ' 'Ηρακλείδης), ello convertiría en coja a la realeza.» [17]

Examinemos, desde esta perspectiva, la serie Lábdaco, Layo, Edipo y sus dos hijos, Eteocles y Polinices.

Lábdaco, el cojo, muere, cuando su hijo no tiene más que un año. La descendencia legítima queda interrumpida, al igual que se interrumpe la relación normal entre padre e hijo. El trono es ocupado por un extranjero, Lico. El joven Layo no sólo queda excluido del trono, sino que, además, es alejado, desviado de Tebas. Se refugia en el palacio de Pélope.

Cuando Layo, el zurdo, se hace mayor, se muestra desequilibrado y unilateral en sus relaciones sexuales y en el trato con su anfitrión. Tuerce su comportamiento erótico por una homosexualidad excesiva, por la violencia que ejerce sobre el joven Crisipo, hijo de Pélope, rompiendo de esa manera las reglas de la simetría, de la reciprocidad que se imponen entre los amantes, al igual que entre el huésped y el anfitrión.

---

[16] Realeza «firme sobre sus piernas» o «coja»: la fórmula se aplica tanto mejor al caso de Esparta cuanto que la ciudad se sostiene en dos estirpes reales que deben mantenerse intactas por igual.

[17] Cf. también PLUTARCO, *Vida de Lisandro*, 22, 12: «La realeza sería coja cuando bastardos y mal nacidos reinaran en vez de los Heraclidas»; y PAUSANIAS, III, 8-10.

Crisipo se mata. Pélope lanza contra Layo una imprecación que condena su raza a la desecación: el *genos* de los Labdácidas no debe seguir perpetuándose.

Al volver a Tebas, recupera el trono y se casa con Yocasta (o Epicasta), Layo es advertido por el oráculo. No debe tener hijos. Su linaje está condenado a la esterilidad, su raza abocada a desaparecer. Si desobedece y engendra un hijo, este niño «legítimo», en vez de sucederle directamente, siendo semejante a su padre, lo destruirá y se acostará con su madre. Así, el *gnesios,* el bien-nacido, resultará ser peor que un *nothos,* peor que un bastardo: un monstruo.

Layo mantiene con su esposa relaciones desviadas, de tipo homosexual, para no tener hijos. Pero una noche de embriaguez no tiene cuidado: siembra un hijo en el surco de su mujer. Este hijo, al mismo tiempo legítimo y maldito, es expulsado de Tebas al nacer, apartado al espacio del Citerón en donde debe morir expuesto. En realidad, irá a la vez más cerca y más lejos. Escapa a la muerte; se queda en este mundo, pero es alejado de su verdadero lugar, desviado a lo largo de un recorrido que deja en su pie la huella de su origen y de su expulsión[18]; acaba en Corinto, en casa de unos extranjeros de quienes se cree hijo, llevando un apellido que recuerda y oculta la casta a la que pertenece y de la que fue excluido nada más nacer.

La historia de Edipo es la de su retorno al lugar de origen, la de su reintegración en la casta de la que es descendiente legítimo e hijo prohibido. Dicho retorno, en lugar de llevarse a cabo en el momento adecuado, cumpliendo los requisitos y

[18] En las *Ranas* (1189-1195), Aristófanes, en tono cómico, hace la siguiente descripción de las desgracias de Edipo: «Nada más nacer, en pleno invierno, fue expuesto en una vasija de barro, por miedo de que, al hacerse mayor, no fuera el asesino de su padre; más tarde se arrastró hasta la casa de Pólibo ¡con sus pies hinchados!, a continuación se casó, siendo jovencito, con una vieja que, además, era su propia madre; después se reventó los ojos.» Para decir que se arrastró con los pies hinchados, hasta casa de Pólibo, Aristófanes emplea el verbo *erro,* el mismo que, en el canto XVIII de la *Ilíada,* designa los andares de Hefesto renqueando, *choleuon,* para recibir, en la puerta de su fragua, a la madre de Aquiles, a Tetis, cuando ésta fue a visitarle (versos 411, 417, 421).

¿Es necesario añadir que esta asociación no sólo significa para nosotros que Edipo era realmente cojo, sino que, para los griegos, la hinchazón del pie, unida a la maldición de su nacimiento y a su rechazo del linaje familiar, tenía un valor metafórico de cojera, desde el punto de vista de su filiación, de su matrimonio, de su poder y de su destino?

respetando el orden establecido en la sucesión directa de las generaciones, se efectúa a modo de bumerán, con la violencia producida por una identificación excesiva: Edipo no viene a ocupar el lugar que su padre ha abandonado para cedérselo, sino que consigue el puesto de su padre mediante el parricidio y el incesto; retrocede demasiado: se encuentra, como marido, en el vientre que lo alumbró como hijo y del que le estaba prohibido salir.

Dos secuencias del relato iluminan estos aspectos del mito. Una vez traspasado el umbral de la adolescencia, Edipo, convertido ya en un hombre, abandona Corinto para huir de quienes considera como padres y se dirige a su Tebas natal por el camino de Delfos; Layo ha salido de Tebas y se dirige a Delfos, caminando en sentido inverso, para consultar el oráculo sobre la desgracia que azota la ciudad: la Esfinge. Ambos se encuentran en una encrucijada de tres caminos, pero se cruzan en sitio demasiado estrecho para que puedan pasar los dos de frente. Padre e hijo, tras haber sido brutalmente separados, coinciden en un paso en el que no pueden sino enfrentarse, en vez de avanzar uno tras otro a lo largo de un mismo camino, que les conduciría a ocupar sucesivamente el mismo lugar —sin chocarse ni confundirse—. Las dos generaciones de cojos se entrechocan en vez de sucederse. Edipo mata a su padre, quien, sobre el carruaje, titubea como él.

Segunda secuencia. El enigma de la Esfinge. Hay que empezar por leer una de las versiones que Pausanias recogió en Tebas y que, desde nuestra perspectiva, es muy interesante, pues la Esfinge aparece como una hija bastarda de Layo cuya función es poner a prueba a todos los hijos del soberano para distinguir los *nothoi* de los *gnesioi*[19].

«La Esfinge, según cuentan algunos, era una hija bastarda de Layo (*nothe thygater*); éste le reveló el oráculo que Delfos dio a Cadmo porque sentía un afecto especial hacia ella. Cuando alguno de sus hermanos se presentaba para discutir su derecho al trono —Layo había tenido hijos de sus concubinas, pero el oráculo no se refería más que a Epicasta y al hijo que Layo tuvo con ella—, la Esfinge les engañaba diciendo que si eran de Layo conocerían el oráculo de Cadmo. Cuando no sabían responder los mataba por no ser verdaderos descendientes ni tener derecho al trono. Pero Edipo se

[19] PAUSANIAS, IX, 26, 3-5.

presentó ante ella sabiendo el contenido del oráculo por haberlo descubierto en un sueño.»

A continuación, y en especial, el enigma en sí. Es cierto que existe una relación entre el enigma y la forma de andar, pero, en el caso de Edipo, tiene un alcance mucho mayor de lo que Lévi-Strauss pensó. El enigma de la Esfinge define al hombre a través de su modo de locomoción, de su forma de andar. Y lo hace oponiéndolo al resto de los seres vivos, a todos los animales que se desplazan en la tierra, el aire o las aguas, es decir, que andan, vuelan o nadan (que tienen cuatro pies, dos pies o ninguno)[20]. En efecto, todas estas criaturas nacen, crecen, viven y mueren empleando siempre el mismo modo de locomoción. El hombre es el único que cambia la naturaleza de su movilidad para asumir tres diferentes formas de andar: cuatro pies, dos pies, tres pies. El hombre es un ser que permanece siempre igual (tiene una sola voz, *phone,* una esencia única) y al mismo tiempo se convierte en otro: contrariamente a todas las especies animales conoce tres niveles de existencia diferentes, tres «edades»: niño, adulto, anciano. Debe recorrerlas una tras otra, cada cual a su tiempo, porque cada una implica una determinada condición social, un cambio de su posición y de su función en el grupo. La condición humana implica un orden temporal porque, en la vida de cada individuo, la sucesión de las edades debe articularse con el paso de las generaciones, res-

---

[20] Recordemos el texto del enigma tal como figura en el argumento de las *Fenicias* de Eurípides: «En la tierra hay un ser con dos, cuatro y tres pies, cuya voz es única. Sólo él que cambia de naturaleza entre los que frecuentan el suelo, el aire y el mar. Pero cuando camina apoyándose sobre el mayor número de pies, es cuando sus miembros tienen menos fuerza.» El texto nos ha sido también transmitido en ATENEO, X, 456 b; escolio a Licofrón, *Alejandra,* 7, 1. 22 Scheer, II, p. 11. Hay que señalar algunas variantes; en el primer verso, en vez de «cuya voz (*phone*) es única», encontramos: «cuya forma (*morphe*) es única»; en el segundo verso, «cambia de naturaleza», encontramos a veces *phuen,* a veces *physin* y una vez *boen,* su grito (lo que supone, por vía de una mala grafía de *hou* hacia el final del primer verso, que debemos leer: «su voz no es única», en lugar de «cuya voz es única»). DIODORO DE SICILIA resume el enunciado como sigue: «¿Qué es lo que, siendo siempre lo mismo, tiene, dos, tres, cuatro pies?» (IV, 64). Señalaremos que en todas las versiones el enigma enreda el orden cronológico normal empezando por el hombre adulto (dos pies) y pasando a continuación ya sea al anciano (tres pies), ya sea al niño (cuatro pies). En ATENEO, XIII, 558 d, encontraremos una trasposición erótica del enigma, siendo la prostituta quien ocupa, en este caso, el lugar de la Esfinge.

petarla para armonizarse con ella so pena de volver al caos.

Edipo, *Oidipous,* adivina el enigma; él es el propio *dipous,* el hombre de dos pies. Pero su culpa o, mejor dicho, la maldición que pesa sobre la estirpe coja, hace que al adivinar el enigma, al reunir la respuesta y la pregunta, se reúna también con su lugar de origen en el trono de su padre, en la cama de su madre. Su éxito, en lugar de hacerlo semejante al hombre que avanza en la vida recorriendo con rectitud la sucesión de una estirpe, lo identifica con ese monstruo que evocaban las palabras de la Esfinge: el ser que tiene *a la vez y al mismo tiempo* dos, tres, cuatro pies, el hombre que al progresar en edad no respeta, sino que oscurece y confunde el orden, social y cósmico, de las generaciones. Edipo, el adulto de dos pies, es en verdad idéntico a su padre, el anciano cuyos pasos se apoyan en un bastón, el «tres pies» al que ha desplazado en el gobierno de Tebas y hasta en el lecho de Yocasta —idéntico también a sus hijos, que andan a gatas y son a la vez sus hijos y sus hermanos[21].

Los dos hijos que ha engendrado, Eteocles y Polinices, no comunicarán normalmente ni con él ni entre sí. Edipo los maldecirá como Pélope maldijo a Layo. Se enfrentarán para reunirse tan sólo en la muerte que cada uno infligirá al otro. Así, al término de este amplio rodeo bajo el signo de la cojera, el linaje de los Labdácidas vuelve al punto de partida anulándose en lugar de haberse prolongado correctamente. El zurdo Layo, hijo del cojo, no puede tener recta descendencia.

Si —antes de pasar a Heródoto para confrontar «historia» y leyenda— se me permitiera formular, después de tantas otras, las cuestiones que el mito pone a prueba relatando las desgracias del andar renqueante, los problemas subyacentes al terreno que explora la narración, diría lo siguiente:

¿Cómo podría el hombre participar de lo mismo, enraizarse sólidamente en lo mismo, siendo que a lo largo de su existencia se vuelve diferente tres veces? ¿Cómo puede mantenerse la permanencia de un orden en criaturas sometidas a un cambio total de condición en cada edad de la vida? ¿Cómo pueden permanecer intactos, inmutables, los títulos y las

---

[21] Sobre esta igualdad o identidad de Edipo a la vez con su padre y con sus hijos, cf. J.-P. VERNANT y Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia,* I, pp. 128-132. Como dice LEÓNIDAS DE ALEJANDRÍA (*Antología Palatina,* VI, 323), Edipo es el que «era el hermano de sus hijos y el marido de su madre».

funciones de rey, padre, marido, abuelo e hijo si son otras personas quienes las asumen sucesivamente y si la misma persona tiene que ser, paso a paso, hijo, padre, esposo, abuelo, joven príncipe y viejo rey?

O también: ¿en qué condiciones debe el hijo continuar con rectitud los pasos de su padre para llegar a ocupar su puesto, pareciéndose a su progenitor lo suficiente como para que dicho puesto siga siendo el mismo por siempre, diferenciándose de él lo suficiente como para que la sustitución de uno por otro no desemboque en una confusión caótica?

Comprobemos ahora si este esquema clarifica la articulación del relato de Heródoto, en V, 92 y III, 50-54, así como la imagen que los griegos del siglo V se formaron de la persona del tirano.

Cuenta Heródoto que, con el fin de prevenir a los lacedemonios y a sus aliados contra la tiranía, «la cosa más injusta y sanguinaria que existe en el mundo», el corintio Socles decidió narrar una aventura que conocía bien, la de los Cipsélidas, tiranos de su propia ciudad. En el estilo de Heródoto, esta «historia» tiene, al mismo tiempo, algo de cuento de vieja, de relato fantástico y de tragedia. Al hilo de episodios extraordinarios e insospechadas reapariciones, se impone una necesidad inexorable. «El destino quería —escribe Heródoto—, que la descendencia de Eetión fuera un germen de desgracia para Corinto»[22], como si la desgracia que los dioses decidieron implantar como dirigente en el corazón de la ciudad, hubiera tenido que encarnarse en una familia marginal, al mismo tiempo maldita y privilegiada, una casta de personajes cuyo extraño origen les predestinaba, desde antes de nacer, a encarnar la figura del tirano.

Hasta ese momento, Corinto había sido gobernada por una oligarquía: los Baquíadas —tal era el nombre del reducido grupo de hombres que monopolizaba el poder—. Para seguir disfrutando de los privilegios de una realeza que mantenían en común, los Baquíadas sólo se casaban entre sí, se reservaban a sus hijas para dárselas como esposas unos a otros, intercambiándolas en el interior del grupo. Así, los Baquíadas no sólo ejercían la realeza en común, sino que

[22] V, 92, δ 1-2.

constituían en la cima de la ciudad algo así como el Padre colectivo de la estirpe real. Ahora bien, uno de ellos tuvo una hija coja llamada Labda. Ningún Baquíada quiso desposarla. La enfermedad sitúa a Labda al margen de la raza a la que pertenece. La coja es alejada de la descendencia directa, desviada del recto linaje que, normalmente, hubiera debido prolongar. O quizá, como sugirió Louis Gernet, haya que invertir los términos de la relación entre matrimonio y cojera: «La muchacha habría sido denominada la Coja por haber contraído un matrimonio excepcional»[23]. En todo caso, ya sea porque no ha podido casarse normalmente debido a su cojera o porque le han llamado coja al haberse casado de forma irregular, Labda queda descalificada para engendrar un auténtico Baquíada, un hijo legítimo semejante al padre que lo ha engendrado y del que debe ser, en rectitud, la copia exacta. Con respecto al grupo de los Reyes-Padres, el hijo de Labda heredará de su madre un nacimiento cojo.

Tras ser rechazada por sus pretendientes normales, Labda se casa con un corintio de origen lapita, descendiente de Ceneo. Este Ceneo pasaba por haber sido andrógino, hombre y mujer a la vez, como lo fue Tiresias. Por su carácter desviado, su rareza y ambivalencia (el andrógino puede ser un afeminado o un superhombre) el hermafroditismo no deja de evocar una forma de cojera en la condición sexual de los individuos (el andrógino no es varón por ambos lados; tiene un lado hombre y otro mujer). Tal evocación nos resulta tanto más evidente cuanto que un fragmento de Hesíodo, referido a otro personaje, establece una equivalencia completa entre bisexualidad y cojera; según ese texto, Plístenes, presentado por Hesíodo como padre de Agamenón y Menelao, «era hermafrodita *o* cojo»[24].

Como Layo, que a su modo es también un cojo sexual, el esposo de Labda se dirige a Delfos para consultar el oráculo sobre el problema de su descendencia, *peri gonou,* pues no había conseguido tener hijos ni con Labda ni con ninguna otra mujer. También como Layo, desea saber por boca del

---

[23] Louis GERNET, «Mariages de tyrans», en *Anthropologie de la Gréce antique*, París, 1968, p. 350 (versión española: *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1984).

[24] Cf. en *Nouveaux fragments d'auteurs anciens,* editados y comentados por Manolis Papathomopoulos, Jannina, 1980, el texto del fragmento tal como figura en *Sch. and Exeg. in Iliadem,* A 122, y el pertinente comentario, pp. 11-26.

dios si podrá tenerlos algún día. Apolo había respondido a Layo con una prohibición y una amenaza: no debes tener hijos, si te nace uno te matará y se acostará con su madre. Al esposo de Labda, Eetión, el dios le anuncia de buenas a primeras: «Labda está encinta; parirá un peñasco, que caerá sobre los déspotas y castigará a Corinto» [25].

Excluida del linaje directo, la coja da a luz un vástago que, rodando y serpenteando como el peñasco que cae de una montaña, alcanzará el lugar del que, a través de su madre, fue alejado [26]. Y, como una bola lanzada en un juego de bochas, el regreso del exluido derrumbará, para desgracia de Corinto, a los *andres mounarchoi,* los hombres consumados, los adultos de dos pies (los Padres colectivos) que son también los dueños legítimos del poder (los Soberanos).

Las analogías con el esquema que hemos logrado descifrar en la historia de Edipo resultan tanto más sorprendentes cuanto que son reforzadas por las diferentes situaciones de los protagonistas. En el primer caso se trata de un hijo legítimo, rechazado por sus verdaderos padres *después* de nacer, excluido del linaje real (y cojo) de los Labdácidas al que pertenece. Cuando vuelve a Tebas, huyendo de Corinto, espera salvar a

---

[25] HERÓDOTO, V, 92 β7-13, que se comparará, para Layo, a EURÍPIDES, *Fenicias,* 13-20. Aceptamos la traducción que del texto del oráculo da la Edición de Ph.-E. Legrand. Contra, cf. Édouard WILL, *Korinthiaka,* París, 1955, pp. 450-451; E. Will entiende «que caerá sobre los monarcas y hará justicia en Corinto». Heródoto utilizaría aquí una tradición de relatos populares favorables a los Cipsélidas y el propio oráculo, en la versión que retoma Heródoto, habría sido redactado bajo Cípselo. Establecería, pues, una distinción neta entre los Baquíadas, monopolizadores del poder, justamente castigados, y la ciudad de Corinto, inocente. Sin embargo uno de los oráculos citados por Heródoto se dirige directamente a los corintios para advertirles el próximo advenimiento, en la persona de Cípselo, de un «león fuerte y sanguinario (*omestes*: devorador de carne cruda), que segará muchas vidas». Las perspectivas no eran muy tranquilizadoras para los corintios, y era realmente por la propia Corinto, por la ciudad, que «era necesario que la descendencia de Eetión fuera germen de desgracias (*kaka anablastein*)». Si debiéramos encontrar un punto de comparación para la fórmula del oráculo, habría que tomarlo —con N. Loraux, a quien debemos esta asociación— de la obra de Teognis, cuando, en los versos 39 ss., expresa su temor de que un tirano venga a restablecer el orden en Megara. A «Labda está encinta; parirá un peñasco», responde, en la obra de Teognis: «Nuestra ciudad está preñada y temo que para un hombre que enderece nuestro funesto desenfreno.»

[26] Sobre lo que evoca el «peñasco», *olooitrochos,* rodando por una cuesta, cf. *Ilíada,* XIII, 136 ss.; HERÓDOTO, VIII, 52, 10; JENOFONTE, *Anábasis,* IV, 2, 3.

sus falsos padres, que lo han acogido como a un hijo y de los que se considera el descendiente legítimo cuando, en realidad, es el hijo adoptivo. Los que destroza con su regreso, instalándose en el puesto y lugar de su padre, son sus verdaderos progenitores, a quienes, por no reconocerlos, trata como a extranjeros. En el segundo caso, todo ocurre *antes* de que el niño nazca; el hijo queda excluido en la propia persona de la madre, degradado a una filiación coja, inferior y bastarda con respecto a la que le correspondía. Además, este hijo legítimo actuará en armonía con sus progenitores cojos, de común acuerdo con sus verdaderos padres, arremeterá como una roca contra esos Padres que representan la descendencia directa en Corinto y que, al condenarle de antemano a la condición de cojo, no lo han reconocido como verdadero hijo, sino que lo han convertido en un extranjero de esa estirpe de los Baquíadas que él va a destruir con su regreso.

Estas divergencias básicas en la condición familiar de los protagonistas conducen a modelar de otra forma el tema de la exposición, que ocupa un lugar central tanto en el relato histórico como en el mito. Edipo es expuesto por su padre y su madre legítimos, quienes lo confían a su pastor para que muera. Como no puede decidirse a matar al recién nacido, el pastor lo confía a su vez a otro pastor y éste lo pone en manos de sus dueños, los reyes de Corinto. De esta muerte, a la que escapa de forma imprevista, proviene el nombre de Edipo, un nombre que es algo así como la señal de su destino, pues evoca una enfermedad de la que se puede decir igualmente que es la marca impresa en su cuerpo por el rechazo o el signo de que pertenece por completo a la familia coja de los Labdácidas [27].

---

[27] Eurípides conserva un sentido especialmente vivo de las relaciones, múltiples y ambiguas, entre el nombre de Edipo, sus pies heridos, su destino personal y la estirpe coja de los Labdácidas, representada por su padre, del que es al mismo tiempo el hijo legítimo y el asesino. En las *Fenicias*, no se contenta con recordar las clavijas de hierro que atravesaron por la mitad los talones del recién nacido abandonado a la exposición. Todo el episodio del encuentro fatal, en el cruce de caminos, entre Layo y Edipo se sitúa bajo el signo del pie. 1) El encuentro del padre y el hijo, a quienes el mutuo recorrido reúne en un mismo lugar, es expresado mediante la fórmula ξυνάπτετον πόδα ἐς ταὐτόν [...] σχίστης ὁδοῦ, ambos se unieron al pie de un camino que se bifurcaba (verso 37). *Xynaptein poda*, encontrarse, es unir los pies, como *synaptein cheira*, tenderse la mano, unirse las manos (en signo de amistad), y *synaptein stoma*, unir la boca, besarse. El efecto del sentido queda reforzado.

El niño que Labda trae al mundo es sometido, en cuanto nace, a una prueba que recuerda la exposición del pequeño Edipo, pero la recuerda invirtiendo los valores, como si fuera una imitación fraudulenta. La coja hace desaparecer a su hijo, durante el tiempo necesario, disimulándolo en el fondo de un recipiente de arcilla empleado como colmena [28]; contrariamente a la exposición, este rechazo aparente, esta ausencia ficticia del bebé al que de repente no se encuentra en el espacio doméstico, no pretenden enviarlo, lejos para que perezca en las garras de una bestia feroz en un monte salvaje, sino más bien protegerlo, salvarle la vida escondiéndolo para hacerlo invisible, en el propio reciento doméstico. Los que no quieren que el niño viva son los *andres mounarchoi,* los Baquíadas, dueños del poder y de la descendencia legítima. Cuando comprendieron el sentido del oráculo transmitido a Eetión, decidieron asesinar en secreto al recién nacido. En cuanto Labda dio a luz, el Padre colectivo confió la misión de exterminar al niño a una delegación de diez miembros de los suyos. De camino hacia la casa de la coja, que no sospecha nada, el grupo decide que el primero que coja en sus brazos al niño que la madre entregará confiada, tendrá la obligación de estrellarlo contra el suelo en el mismo umbral de la casa. Pero «era preciso» que el linaje cojo hiciera pagar a Corinto un tributo de lágrimas. Por un milagroso azar, «una suerte divina», como dice Heródoto [29], en cuanto el bebé llega a los brazos de un Baquíada le sonríe y el sujeto, apiadado, se lo entrega inmediatamente a su vecino, quien hace lo mismo con el siguiente. El niño recorre, de mano en mano, la serie de los diez responsables del asesinato, yendo por fin a parar al punto de partida: a los brazos de su madre coja. Los Baquíadas salen; se pelean en el umbral, colmándose mutuamente de reproches. Entonces deciden volver a entrar en casa de Labda y cometer el crimen indistintamente, todos juntos.

---

por el lugar de *poda* al final del verso. 2) Cuando el cochero ordena a Edipo que se aleje para dejar paso al carro de su amo, exclama: «Apártate, no te pares en los pies de los reyes (*tyrannois ekpodon*)» (40). 3) Finalmente, como Edipo prosigue su camino sin vacilar, los corceles del carro, en su ímpetu, «le ensangrentaron con sus cascos (*chelas*) los tendones de los pies (*tenontas podon*)» (42).

[28] A propósito de este episodio, cf. Georges ROUX, «Kypselê. Oú avait-on caché le petit Kypsélos?», *REA,* LXV, 1963, pp. 279-289.

[29] V, 92, γ14-5.

Pero la mujer les ha escuchado detrás de la puerta. Le da tiempo a esconder el niño en donde nadie pensaría en buscarlo, una colmena abandonada por las abejas[30]. Los Baquíadas registrarán inútilmente la casa, les resulta imposible encontrar al niño, es como si realmente hubiera desaparecido de la casa familiar.

Al igual que Edipo, el hijo de la coja evita la muerte a la que parecía estar destinado. Y, también como Edipo, recibe el nombre de este episodio que evoca a la vez el peligro mortal de su nacimiento y su inesperada salvación: se llama Cípselo, el niño de la *kypsele*[31]. El episodio revela una serie de convergencias entre Edipo y Cípselo; el recién nacido evita la muerte pasando de mano a mano, de un pastor a otro y de éste al rey de Corinto, o de un Baquíada a sus compañeros. En los dos casos los encargados del crimen evitan contar lo que ha pasado; los diez Baquíadas, como el pastor de Layo, deciden callar y, dando por supuesto el cumplimiento de la misión, dejan creer que el niño maléfico ha sido exterminado.

Nada más atravesar el umbral de la adolescencia, convir-

[30] Heródoto no nos dice en dónde estaba colocada la *kypsele*, ese objeto agreste, ese trozo de espacio campestre, si no salvaje, inserto en el recinto doméstico. Georges Roux supone, con buenas razones, que debía estar en el patio de la casa de Eetión, lugar en el que los diez Baquíadas se presentaron por primera vez a Labda.

Antes de que apareciera el estudio de Georges Roux, se interpretaba el término *kypsele* según una indicación de que da PAUSANIAS en V, 17, 5. En Olimpia, el Periégeta había visto, en el templo de Hera, un cofre de madera (*larnax*) del que le habían dicho que era el mismo en el que Cípselo fue escondido. Pero una *larnax* no es una *kypsele*; Pausanias lo sabe tan bien que se ve obligado a afirmar que sólo en la época de los Cipsélidas y únicamente entre los corintios se denominaba *kyselê* el cofre de madera que en griego se denomina *larnax*. Recipiente de arcilla utilizado como colmena, la *kypselê* podía servir también de vasija en la que se acumulaba el trigo (cf. ARISTÓFANES, *La Paz*, 631). Señalaremos que el cofre de madera (*larnax*) y la vasija de barro son los dos tipos de recipientes en los que, según la leyenda heroica, los padres encierran a sus hijos para exponerlos. En cierta forma, al depositarlo, para esconderlo, en la colmena de arcilla, Labda «expone» a su pequeño en su propia casa, a domicilio; cierto que se trata de un simulacro de exposición, de una exposición invertida, pero de la que da cuenta claramente el texto de Plutarco cuando retoma por su cuenta, para resumirlo, el relato de Heródoto: los Baquíadas, escribe PLUTARCO (164 a), buscaron pero no encontraron al recién nacido «depositado» (*apotethenta*) en una colmena (*kypsele*) por su madre. El verbo *apotithemi*, el nombre *apothesis* son, junto a *ektithemi* y *ekthesis*, los términos técnicos que designan la exposición (cf. J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, nueva ed., París, 1985, n. 153).

[31] V, 92, ε2-3.

tiéndose en adulto de dos pies, Edipo se dirige a Delfos, interroga al oráculo sobre su origen y, aterrado por la respuesta, decide alejarse de Corinto tomando el camino de Tebas, ciudad en la que llegará a convertirse en tirano.

En la misma etapa de su vida, en cuanto se hace hombre, el hijo de Labda se dirige también al oráculo de Delfos. El dios le saluda con el título de «Rey de Corinto» y le invita sin rodeos a ir a la ciudad para apoderarse de ella. Y así fue como Cípselo, erigido en tirano de Corinto, hizo perecer a mucho *andres mounarchoi.*

Pero fue su hijo Periandro quien proporcionó al personaje del tirano su verdadera dimensión. De Periandro se puede decir que realizó a Cípselo al sucederle; él es quien desarrolla por completo la vocación tiránica de su padre. «Todo aquello que el despotismo asesino y persecutorio de Cípselo había dejado intacto, lo remató Periandro», dice Heródoto [32]. Primero los hombres. Periandro siega y derriba a todos aquellos cuya cabeza sobresale por encima del resto, de la misma manera que Edipo derriba a Layo del carro y lo hace caer a sus pies golpeándole con el bastón. Después las mujeres. La tradición griega convierte a ese modelo de tirano que es Periandro en un nuevo Edipo: al parecer había consumado en secreto la unión sexual con su madre, Cratia [33]. Una vez desaparecidos los Padres soberanos, ¿qué le queda por hacer al descendiente de la coja sino compartir el lecho de una madre cuyo nombre proclama de forma tan clara lo que representa: la soberanía sobre una ciudad a la que el tirano convierte en cosa de su propiedad?

El episodio del incesto materno no figura en el relato de Heródoto, pero una curiosa secuencia viene, quizá, a ocupar una posición análoga con respecto al asesinato del padre. Inmediatamente después de haber recordado el destino de los varones, de todo el grupo de los Padres, señalando que «todo aquello que el despotismo asesino y persecutorio de Cípselo había dejado intacto, lo remató Periandro», Heródoto prosigue con las mujeres: «En un solo día, hizo que se desnudaran todas las mujeres de Corinto para propiciarse a su esposa Melisa.» [34] Cuando reúne en el templo de Hera a toda la

[32] V, 92, η4-5.
[33] Diógenes Laercio, I, 96.
[34] Heródoto, V, 92, η6-7.

población femenina de la ciudad, mezclando a las mujeres libres con las sirvientas, para despojarlas de los vestidos y adornos festivos con los que se habían preparado, el tirano desviste en bloque a toda la Corinto femenina, desnudándola de una sola vez en provecho de su propia esposa difunta, como si toda la raza femenina de Corinto estuviera destinada a ocupar junto a él el lugar que la muerte de su cónyuge dejó vacante.

Pero la tiranía, realeza coja, no podría desarrollarse con éxito durante mucho tiempo. El mismo oráculo que abrió a Cípselo el paso hacia el poder, había fijado desde un principio el límite a partir del cual la descendencia de Labda tenía tan poco derecho a perpetuarse como la de Layo. «Cípselo, hijo de Eetión, rey de la ilustre Corinto», había proclamado el dios; pero para añadir inmediatamente: «Él y sus hijos, pero no los hijos de sus hijos» [35]. El impacto del choque producido por el «peñasco» nacido del vientre de Labda ya no se hace oír en la tercera generación. Para la estirpe de cojos instalados en el trono de Corinto ha llegado el momento en el que el destino vacila, se tambalea y se sume en las desgracias y la muerte.

Tal es el derrocamiento que Heródoto relata con detalle en el amplio excursus de su libro III consagrado al motivo de la hostilidad entre Corinto y su colonia de Corcira [36]. Acabo de evocar brevemente la extinción de la estirpe de los Labdácidas profetizada en un principio a Layo y que, tras la efímera promoción de Edipo, se materializa con la muerte trágica de sus dos hijos, quienes, enfrentados a la vez con su padre y entre sí, acaban uniéndose en una muerte recíproca. Sigamos de más cerca, junto a Heródoto, el final de los Cipsélidas descendientes de Labda. Melisa dio a Periandro dos hijos casi de la misma edad que no se parecían en absoluto [37]. La desgracia de Periandro puede resumirse en los siguientes términos: su hijo mayor le es obediente y sumiso, pero su lentitud mental, su falta de concentración y su irreflexión lo oponen a él, es incapaz de conectar con sus ideas; no recuerda nada.

---

[35] V, 92, ε8-9.

[36] III, 50-54.

[37] Sobre el contraste entre los dos hijos, cf. DIÓGENES LAERCIO, I, 94: «Tuvo dos hijos, Cípselo y Licofrón, el menor inteligente (*synetos*), el mayor simple de espíritu (*aphron*).»

Su hijo menor es la copia exacta de Periandro en cuanto a rapidez mental, carácter obstinado y memoria precisa y fiel, pero se niega a comunicar con su padre: no le dirige la palabra; no le responde. Por un lado el olvido, por el otro el silencio; la comunicación entre los descendientes de Labda está bloqueada en los dos casos.

El drama empieza con la muerte de Melisa, a quien Periandro mata a golpes en un ataque de ira. El abuelo materno de los muchachos, Procles, que era tirano de Epidauro, los reclama a su lado y los trata con gran afecto. Antes de mandarlos de regreso a su casa les dice: «Muchachos, ¿conocéis acaso al que mató a vuestra madre?» El mayor no prestó la menor atención a esta frase y, al no comprenderla, no la retuvo en su mente; no la memorizó [38]. El pequeño, cuyo nombre era Licofrón, se sintió tan afectado por esta revelación que, a su regreso, viendo en su padre al asesino de su madre, no le dirigía la palabra «no respondía nada si Periandro le hablaba, ni le daba la menor explicación cuando su padre le pedía cuentas» [39]. Esto enfureció a Periandro y lo expulsó del palacio.

A fuerza de interrogar insistentemente a aquel de sus hijos que era incapaz de «comprender» y de memorizar, consiguió por fin «comprender» él mismo lo que su hijo menor tenía en la cabeza [40], entonces prohibió a todos que alojaran a su hijo. Cada cual recibió la orden de expulsarlo de su casa. La decisión de no comunicar con su padre convierte a Licofrón en un desterrado, en alguien a quien se expulsa de todos los lados, en un ser sin casa ni hogar semejante a un niño abandonado por los suyos. Pero la condición de Licofrón es ambigua. Aunque las órdenes de Periandro lo colocan en posición de *apolis,* refugiado en su soledad y aislado de toda relación social, su nacimiento legítimo no deja de designarlo como sucesor de su padre en la tiranía; su origen lo alza de antemano a la cumbre de la ciudad situándolo por encima de lo normal, al mismo tiempo que su condición de excluido lo proyecta hacia abajo con la misma fuerza. «A pesar de sus

---

[38] III, 51, 4.

[39] III, 50, 13-14.

[40] La oposición se subraya retomando, a tres líneas de distancia, la misma fórmula; el hijo mayor no comprende (*ou nooi labon*), y Periandro comprende (*nooi labon*); III, 51, 4 y III, 51, 7.

temores, la gente accedía, sin embargo, a recibirlo por ser hijo de Periandro»[41].

Para privar a Licofrón de sus últimos baluartes, Periandro lanzó un bando, según el cual quien lo albergara en su casa, o simplemente conversara con él, tendría que pagar una fuerte multa. Ahora, nadie quiere hablar con el joven, pero Licofrón, persistiendo en su actitud, acepta esta situación de completo aislamiento, de incomunicación. Por no haber querido seguir a su padre en la línea recta de la sucesión que le hubiera conducido al lugar que le correspondía, al palacio, Licofrón vaga y erra de acá para allá «revolcándose en los pórticos»[42]. El nieto de Cípselo, aquel peñasco cuyo impulso derrocó a los Padres reales, también acaba pareciéndose a un peñasco, pero esta vez se trata de aquel al que alude el proverbio francés referido a la desgracia de quien es incapaz de permanecer en su sitio: «La piedra que rueda no atesora musgo.»

Licofrón languidece por falta de alimento. Periandro se lo encuentra sumido en la inmundicia y en la inanición. Su cólera se aplaca, se le acerca y le pregunta cuál de las dos opciones es preferible: ¿la tiranía o la errancia (*aletes bios*)? «Tu eres mi hijo y rey de la opulenta Corinto [...], regresa a palacio»[43], le dice. Por toda respuesta, Licofrón declaró que su padre debía pagar la multa por haber entablado conversación con él.

Entonces Periandro mandó a Licofrón fuera de su vista (ἐξ ὀφθαλμῶν μιν ἀποπέμεται)[44], enviándolo a Corcira, como quien explusa a un *pharmakos*. En lugar de reventarse los ojos para no volver a ver, como Edipo, el tirano destierra a su hijo para no volver a verlo.

Pero el tiempo también avanza, progresa al igual que el hombre. Con el paso del tiempo (ἐπεί δὲ τοῦ χρόνου προβαί-

---

[41] III, 51, 14-52.

[42] III, 52, 6: ἐν τῇσι στοιῇσι ἐκαλινδέετο. El verbo *kalindeomai*, revolcarse, resulta con toda probabilidad (CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, II, 485) de un cruce entre *alindeomai* y *kylindeomai*, revolcarse. Sobre la utilización de *kylindo*, en activo, en el sentido de: hacer rodar un peñasco en serpentina, cf. JENOFONTE, *Anábasis*, IV, 2-3: ἐκυλίνδουν ὁλοιτρόξους y TEÓCRITO, XXII, 49-50: πέτροι ὁλοίτροχοι οὔστε κυλίνδων [...] ποταμὸς [...] περιέξεσε.

[43] III, 52, 9-20.

[44] III, 52, 24-25.

νοντος[45]), Periandro se hace viejo. El hombre de dos pies tiene ahora tres: se siente incapaz de asumir la responsabilidad del poder. Ha llegado el momento de ceder el puesto a su hijo. Pero el mayor no está capacitado para ello porque su mente, que arrastra la pata, no es lo bastante ágil: es demasiado lento (*nothesteros*)[46] para seguir los pasos de su padre. Así que Periandro empieza por enviar a su hijo menor un mensajero y después su propia hermana para convencerle de que vuelva a Corinto a ocupar el puesto que le corresponde: «La tiranía es cosa inestable, vacilante (*chrema sphaleron*), le explica su hermana, pero son muchos los que sienten pasión por ella; además, tu padre está ya viejo y decrépito; no entregues a otros los bienes que te pertenecen»[47]. Pero Licofrón no cede y confirma su decisión: no volverá a pisar Corinto mientras su padre siga allí con vida. Esta decisión es semejante a la que toma Edipo en Delfos cuando se propone no volver a pisar Corinto mientras su padre se halle con vida en aquella ciudad. Semejante hasta cierto punto, pues el padre cuya presencia evita Edipo —por afecto y no por odio— es en realidad un extranjero y, por querer evitar a ese falso padre, Edipo se enfrenta violentamente a un extranjero que es, en realidad, su verdadero padre.

Para convencer a su hijo, Periandro concibe una solución que, además de evitar la desdicha vivida por los descendientes de los Labdácidas, podría solucionar el difícil problema de la sucesión entre dos seres que son los familiares más próximos y, al mismo tiempo, los más distantes en cuanto a sentimientos y lugar de residencia. A través de un tercer mensajero el tirano propone a su hijo un intercambio de posiciones en el que no se arriesgarán a encontrarse, a coincidir en los mismos lugares; así, Licofrón se dirigiría a Corinto para asumir la tiranía mientras que él se instalaría en Corcira. Licofrón acepta, el intercambio de lugares parece resolverlo todo, pues, en el momento adecuado, restablece al hijo legítimo en su puesto, en el trono de su padre, evitando que el joven y el viejo, radicalmente disociados hasta entonces, tengan que

[45] III, 53.

[46] III, 53, 6.

[47] III, 53, 16-18. Sobre las afinidades entre el «vacilante» y el «cojo», cf. la antigua fórmula de execración dirigida a quienes, al salir de caza, no han invocado convenientemente a Pan y Artemis: para ellos «los caballos cojean (*choleuontai*) y los hombres tropiezan (*sphallontai*)», ARRIANO, *Cineg.*, 35, 3.

enfrentarse para volverse a unir, evitando entrechocar como le ocurrió a Edipo, durante el regreso a su patria, al tener que enfrentarse con Layo porque éste recorría su camino en sentido inverso [48].

El problema parece estar resuelto —«lógicamente» resuelto—. Pero un oráculo es un oráculo: «Rey de Corinto, tú y tus hijos, pero no los hijos de tus hijos», había decretado la Pitia. En el último momento los corcireos, al enterarse de estos pormenores, matan al hijo para evitar que el padre se traslade a su país. La descendencia de Labda, al igual que la de Lábdaco, se sumerge en la nada en lugar de prolongarse con rectitud en las sucesivas generaciones.

¿Qué conclusión se puede sacar de este extraño paralelismo entre el destino de los Labdácidas de la Tebas legendaria y de los Cipsélidas de Corinto? En *Mariages de tyrans,* Louis Gernet observó que, por muy innovador que fuera, el tirano procede «naturalmente» del pasado: «Su desmesura encuentra modelos en la leyenda.» [49] Tales son los modelos que orientan la narración de Heródoto desde el principio hasta el final. Al transmitir, como si fueran datos reales, los acontecimientos que pusieron una estirpe de tiranos al mando de Corinto, el padre de la historia está mitologizando con toda naturalidad y su relato se presta a un tipo de análisis análogo al que puede aplicarse a la leyenda edípica. Gernet también señalaba, a propósito, precisamente, de Corinto, que «desde la perspectiva de la leyenda, la tiranía no puede nacer sino de un matrimonio perturbador» [50]. Si el texto de Heródoto selecciona y asocia de forma tan evidente los temas que hemos

[48] Los hijos de Edipo, Polinices y Eteocles, para arreglar el malentendido fundamental que les oponía entre sí, también habían pensado una solución análoga a la de Periandro. Después de que Edipo, encerrado bajo llave por sus hijos para que se «olvidara» su destino, los maldijera, deseándoles que dividieran el palacio con el filo de una espada, los dos muchachos, «temiendo que los dioses realizaran tales deseos, si cohabitaban, acordaron que el menor, Polinices, comenzara por exiliarse voluntariamente del país, mientras que Eteocles permanecería para detentar el cetro, cumpliendo su turno durante un año», EURÍPIDES, *Fenicias,* 69-74. Pero tampoco en este caso el intercambio previsto funcionará. Una vez ocupado el trono, Eteocles se niega a abandonarlo y mantiene a Polinices en exilio. Los dos hermanos no se reunirán sino encontrándose frente a frente, armas en mano, para matarse.

[49] *Anthropologie de la Grèce antique,* París, 1968, p. 344.

[50] *Ibid,* p. 350.

logrado localizar en la saga de los Labdácidas —la cojera, la tiranía, el poder conquistado y perdido, la sucesión continua o bloqueada de las generaciones, la sucesión directa o desviada, la rectitud o la desviación en las relaciones sexuales, el acuerdo o el malentendido en la comunicación de los padres con los hijos y de los hijos entre sí, la presencia de ánimo o el olvido— es porque en el imaginario griego la figura del tirano, tal y como se plasma en los siglos V y IV, toma los rasgos del héroe legendario, privilegiado y maldito a la vez. Al rechazar las reglas consideradas por los griegos como el fundamento de la vida colectiva, el tirano se coloca al margen del juego social. Es ajeno a la red de relaciones que, ajustándose a las normas correspondientes, unen al ciudadano con el ciudadano, al hombre con la mujer y al padre con el hijo. Para lo mejor y para lo peor, se aleja de todos los canales a través de los cuales los individuos comunican entre sí constituyendo una comunidad civilizada. La ruta directa y solitaria en la que el tirano se aventura despreciando los caminos trillados, los itinerarios señalizados, lo exilia lejos de los intercambios regulados y de los contactos recíprocos de la ciudad humana, reduciéndolo a un aislamiento comparable al de un dios, cuya superioridad le impide someterse a las leyes humanas, o al de una bestia salvaje, cuyos instintos le impiden respetar todo tipo de prohibiciones [51]. Al despreciar las reglas que presiden la disposición del tejido social y que, mediante el entrelazado regular de las hebras, determinan la posición de cada cual respecto a los demás —o como dice Platón con mayor crudeza, dispuesto a matar a su padre, a acostarse con su madre y a devorar la carne de sus propios hijos [52]—, el tirano, igualmente comparable a un dios [53] y a una bestia

[51] Cf. J.-P. VERNANT, «Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'*OEdipe-Roi*», en *Mito y tragedia I*, pp. 124-131. En «Historia de Tyran ou comment la cité grecque construit ses marges», Paulines SCHMITT-PANTEL escribía: «Ser afeminado o supermacho, al mismo tiempo o alternativamente, el tirano fracasa en mantener con la sexualidad la buena distancia que lo convertiría en un ciudadano posible» (*Les marginaux et les exclus dans l'Histoire*, Cahiers Jussieu 15, p. 299). «Afeminado y supermacho»: tal es exactamente la condición del cojo sexual, del hermafrodita Ceneo, cuyo descendiente, mediante su matrimonio con Labda, la Coja, funda la dinastía de los tiranos Cipsélidas.

[52] PLATÓN, *República*, 571 c-d y 619 b-c.

[53] Sobre la tiranía *isotheos*, igual al dios, cf. EURÍPIDES, *Troyanas*, 1168; PLATÓN, *República*, 360 c y 568 b.

feroz, encarna en su ambivalencia la figura mítica del cojo con sus dos aspectos opuestos: superior al paso humano porque, rodando raudo y veloz en todas las direcciones a la vez, quebranta los límites a los que están sometidos los andares rectos; pero también inferior a la forma normal de locomoción porque al ser un mutilado tambaleante y desequilibrado, sólo avanza cojeando a su manera para acabar cayendo con más fuerza.

I. UN EDIPO RUMANO

Para ilustrar las relaciones que, en la antigua Grecia, el mito establece entre cojera, parricidio e incesto hemos planteado un paralelismo entre el tirano Edipo de la tragedia ática y Periandro, tirano histórico de Corinto. A esta documentación «clásica» queremos añadir una obra completamente diferente, popular y tomada del folclore rumano. La descubrimos gracias a la amabilidad del doctor Paul Galmiche, experto pediatra cuya curiosidad y competencia desbordan ampliamente el campo de la medicina, quien tuvo a bien comunicarnos el texto de esta cantinela publicada en Bucarest, en el libro de *Cantos de antaño,* reunidos y editados por Cristea Sandra Timoc en 1967. Al final de este estudio ofrecemos la traducción *.

Este cuento rumano puede parecer, a primera vista, totalmente ajeno a la leyenda griega: la tónica general, la situación, los actores, las circunstancias y peripecias del drama, el final feliz. Pero no hace falta ser un gran sabio para reconocer inmediatamente en él una versión derivada del mito de Edipo. Lo esencial de la aventura —lo que podríamos denominar el núcleo de la fábula y que constituye el resorte de la intriga— ha permanecido intacto, perfectamente conservado. Ya no nos encontramos en Tebas o en Corinto sino en una aldea campestre tan pequeña que desaparece, anónima, en el verdor. Linaje principesco y palacio real son sustituidos

* Traducción basada en la realizada por la señora Cl. Lemaire para la edición francesa. [*N. del T.*]

por la choza de un campesino propietario de viñedos. En vez de Apolo y el oráculo de Delfos intervienen tres hadas, quienes, después de las comadronas, velan el nacimiento del niño. Las hadas aparecen al tercer día en el sueño de la madre para predecir el destino del recién nacido: sin saberlo, sin quererlo, este hijo matará a su padre, se acostará con su madre y «tronará» en la casa gobernando como dueño y señor.

Informados de las desgracias que les acechan, los progenitores, en vez de matar a su hijo, lo encierran en un tonel que el padre voltea y hace «rodar» hasta el Danubio. Expuesto en su redonda y flotante prisión de madera, como tantos otros héroes griegos abandonados nada más nacer a merced de la corriente en el hueco de una *larnax* (cofre de madera que cumple la función de arca), el retoño sigue el curso del río. Los marinos lo ven, lo recogen, lo crían. Cuando se hace adulto emprende el camino. Siguiendo su ruta pasa por el pueblo donde nació, se encuentra con un desconocido —su padre— que le pregunta por qué camina sin rumbo. Él responde que va en busca de empleo. Entonces el hombre lo contrata como guardián del viñedo. Le encarga la misión de vigilar cada noche empuñando el fusil y de disparar contra todo aquel que se acerque sin luz antes de que cante el gallo. Durante un mes todo transcurre normalmente. Pero una buena noche, por descuido, el patrón se acerca sin agitar la señal luminosa tal y como fue convenido. El hijo, siguiendo la consigna al pie de la letra, le apunta, dispara y le mata a la primera. Se entierra a la víctima. Durante dos semanas la casa y el lecho conyugal quedan desprovistos de hombre. Transcurrido este tiempo, la viuda invita al joven a ocupar en la casa el lugar de su difunto marido. Helos pues ahí, el hijo al lado de la madre en la noche de bodas, dispuestos a convertirse físicamente en marido y mujer. Por ventura, cuando ya están a punto de consumar el acto, empiezan a intercambiar frases, comunican verbalmente, descubren de repente lo que son el uno para el otro: una madre y su hijo. Si el parricidio se ha llevado a cabo, el incesto con la madre se evita en el último instante. A pesar de su unión matrimonial, los cónyuges no consuman carnalmente la unión prohibida. Entre dos generaciones contiguas se producen reencuentros, reunión y cohabitación, sin llegar a ser contaminados por el pecado. El hijo-marido podrá ocuparse honradamente de su madre hasta el

fin de sus días y «reinar» sin problemas sobre los bienes domésticos.

Se trata, pues, de una versión «optimista» que refleja, respecto a la unión sexual con la madre, la fuerza de una censura que el mito griego no había tenido muy en cuenta. Pero el eufemismo de la narración no modifica en absoluto la base fundamental de la leyenda. La totalidad de la intriga, desde la exposición del recién nacido hasta el retorno a su hogar cuando ya es adulto, se organiza en torno a los temas, estrechamente imbricados, del asesinato del padre, el incesto con la madre y la conquista del poder —de un poder doméstico a falta del poder soberano y político impracticable en este contexto campesino.

El cuento rumano ha conservado también un último detalle que parece tanto más significativo cuanto que nada inducía a esperarlo en la nueva versión y que sería tentador calificar de añadido facticio, de detalle gratuito, si la combinación de las historias de Edipo y Periandro no hubieran señalado previamente su lugar en la economía del mito. El tonel aparece desde la primera secuencia del cuento. Presencia lógica, claro está, en casa de un viticultor. Pero rodando hasta el río por las pendientes del Danubio, alejando a volteretas al niño de su casa natal, separándolo del hogar en el que normalmente hubiera debido crecer siguiendo paso a paso las huellas de su padre, este tonel, que presagia y prepara un brusco y peligroso retorno, no deja de evocar la «piedra rodante» que da a luz Labda, la Coja, y que, como un bumerán, volverá, sin el menor aviso, para enfrentarse violentamente a los Padres monárquicos de Corinto. La analogía se encuentra expresamente confirmada al final de la narración. Cuando ambos conversan acostados en el mismo lecho, la madre reconoce al hijo por sus piernas torcidas, arqueadas. Pero ¿qué le ha causado a este joven la malformación de los miembros que rigen el modo de andar y que en él son curvos en vez de firmes? La respuesta está clara en el texto. Es porque, en vez de haber sido envuelto en pañales —es decir, protegido entre mantillas en el centro del espacio familiar, dependiendo totalmente de quienes ha nacido y a los que deberá reemplazar en un momento dado—, el niño ha sido instalado originariamente en un tonel circular. Su modo de locomoción inicial ha consistido en «rodar» en el tonel, en entregarse al movimiento giratorio alejándose así, desde el

origen, de la casa en la que debiera de haber permanecido arropado en su cuna para echar raíces. Arrollado en el tonel que lo aleja de su hogar y de sus progenitores en cuanto nace, sólo podrá reencontrarlos si recorre, al igual que otros atajos, a través de desvíos y cojeando, los caminos prohibidos del parricidio y el incesto.

II. EL CANTO DE LAS HADAS*

Hoja verde en pleno bosque,
En los confines de Taligrad
Se encuentra una aldea
Tan pequeña, que no se ve.
Pero en la aldea vivía
Una joven desposada.
Casada desde el invierno
Un momento feliz vivía
Pues a dar a luz se disponía.
Llamó a las comadronas
Para que se ocuparan del niño
Como era costumbre.
A los tres días del nacimiento
Vio a las hadas [1].
¿Pero qué ocurrió por la noche?
Pues veréis, la mujer soñó.
Como si fuera realidad,
Tres mujeres se le acercaban,
Y la mayor le decía:
«Si este niño crece
Que muera fusilado
Colgado de la cintura.»

---

* Cristea Sandra TIMOC, *Cantos de antaño* y *cantilenas* (en rumano), Bucarest, EPL, 1967.

[1] Se trata de tres hadas, protectoras o maléficas, que presidían los nacimientos.

Y la más joven le dijo:
«Cuando este niño crezca,
A su madre tomará
Para que sea su esposa
Y en la casa tronará.»
Mas la mujer, al oír esto,
Nada más amanecer
Contó el sueño a su marido,
El misterio tal cual.
Al oírla el marido
Cogió el fusil y apuntó.
¡Cielos!, iba a disparar,
Amigo, para acabar con él.
Mas al oírlo la esposa
Le habló de esta manera:
—Así no, esposo mío,
¿Sabes lo que vamos a hacer?
En un tonel lo meteremos
Y de una voltereta, al Danubio lo arrojaremos,
Así no nos dará más problemas.
Al oírla el marido
Al granero subió
Y eligió un tonel
De tamaño similar a dos cubetas.
Sólo lo abrió por el fondo,
Cogió al niño
Sin ponerle pañales tan siquiera
Y lo metió en el tonel.
Después lo cerró de nuevo
Y, de una voltereta, al Danubio lo envió.
El tonel rodó y rodó
Durante tres días y tres noches
Hasta cerca de un pueblecito,
Allí donde, casualmente,
Unas barcazas descansaban.
Los marineros le vieron,
Saltaron en seguida a un bote
Y atraparon el tonel.
Lo llevaron a una barcaza
Y cuando abrieron el fondo
Vieron, ¡Santo Dios!,
Que el niño seguía vivo.

Y los marineros lo recogieron
Y con leche lo criaron.
Creció día tras día
Y cumplió los siete años.
Entonces los marineros le dijeron:
—Ahora escúchanos, muchacho,
Debes saber que te encontramos,
Ya ves, ocurrió así
En un tonel abandonado
Y al Danubio arrojado.
Hasta hoy te criamos
Como bien pudimos,
Pero ahora debes irte,
Vete por nuevos caminos
A buscar trabajo en algún sitio,
A buscar trabajo tú solo
Para vivir en este mundo.
Mas al oír tal cosa
El muchacho irrumpió en llanto.
Estaba solo en el mundo,
Iba de pueblo en pueblo
Y llegó hasta su aldea
Y se encontró con su padre.
Pero el padre no le conocía
Y tampoco el muchacho conocía a su padre.
Su padre le preguntó:
—Hijo mío, amigo mío,
¿Por qué andas así?
Y el muchacho le respondió:
—Mire usted, señor,
Trato de establecerme
En algún sitio para servir
Y en este mundo poder vivir,
Ganarme el pan.
Al oírle el padre, dijo:
—Si tal es tu problema
Ven a mi casa,
Nos arreglaremos bien
Y llegaremos a un acuerdo honesto.
Te pagaré lo que me pidas,
Sólo mi viña debes guardar.
Si alguien se presenta

Antes de que cante el gallo
Y en mi viña aparece
De inmediato le dispararás,
De nada seré responsable.
Le puso el fusil en las manos,
Y a la viña lo llevó.
Acechó día tras día,
Acechó durante un mes.
Cuando el amo le traía la cena
Siempre llegaba con una linterna.
Pero un día se retrasó
Por sus muchas tareas
Y cuando le trajo la cena
Antes de que el gallo cantara
El muchacho le vio
Y recordando la consigna
Con su fusil le apuntó
Y lanzó un solo disparo
Pero lo derribó.
Al amanecer
Vio que era el amo.
Bajó al valle, hasta la aldea,
Y a su madre así le habló:
—Ama mía,
Como llegó de noche
Disparé sobre el amo.
¡No se dio a conocer
Al entrar en las viñas!
Al oír esto la esposa
El cuerpo de su marido recogió
Y un magnífico entierro organizó.
Transcurridas dos semanas
La mujer le dijo:
—Muchacho,
Hasta hoy has sido mi gañán,
¡Mas ahora serás mi marido!
Al oírla el muchacho
Se puso muy contento
Pues como era tan pobre
Y estaba solo en el mundo
Podría quedarse allí.
Y al llegar la noche

Se dio prisa en acostarse
El propio Señor les inducía.
Mas la mujer le dijo:
—Muchacho,
Espera, preguntémonos
Y descubramos quiénes somos
¡Pues nos parecemos demasiado!
Y el muchacho le dijo:
—Esposa, esposa mía,
¡Quién voy a ser yo!
Unos marineros me atraparon
Cuando por el Danubio descendía
En un tonel abandonado
Y al Danubio arrojado.
Me encontraron
Y buenamente me criaron.
Mas al oírlo la madre
Le habló de esta manera:
—¡Oh!, ¡pobre de mí, qué pecado!
¡Con tu madre te has casado!
Tus piernas se torcieron
Porque en vez de ponerte pañales
Tu madre te puso en un tonel.
—Qué bien, madre, nos hemos vuelto a encontrar
¡El Señor nos ha guiado
Y no hemos pecado!
Así fue como se quedó
Y se ocupó de su madre
Y gobernó la riqueza
Sin que fueran condenados en el más allá.
Señor, que se recuerde esta historia
Mientras el sol siga brillando.

IV

EL SUJETO TRÁGICO: HISTORICIDAD Y TRANSHISTORICIDAD *

* Una primera versión de este texto apareció en *Belfagor*, 6, 1979, páginas 636-642.

El conjunto de géneros literarios heredados de Grecia, la tragedia, es, sin duda, el que mejor ilustra la paradoja formulada por Marx, en la *Introducción* a la *Crítica de la economía política* [1], a propósito del arte griego en general y en especial de la epopeya. Si los productos del arte, como cualquier otro producto social, van unidos a un determinado contexto histórico, ¿cómo explicar que permanezcan vivos, que sigan hablándonos cuando las formas de vida social se han transformado a todos los niveles y las condiciones necesarias a su creación se han desvanecido? Dicho de otro modo ¿cómo se puede afirmar el carácter histórico de las obras y del género trágico cuando se constata su permanencia a través de los siglos, su transhistoricidad?

Recordemos la fórmula que Marx citaba con tanta frecuencia: «Pero la dificultad no reside en comprender que el arte griego y la epopeya van unidos a determinadas formas de desarrollo social. La dificultad está en que siguen procurándonos un placer artístico y, en ciertos aspectos, nos sirven de norma, constituyen para nosotros un modelo inaccesible» [2].

Marx plantea este problema de paso. El arte no es su objetivo. No ocupa el centro de su reflexión. Marx no trató de fundar una estética marxista. En este pasaje sólo pretende señalar que existe una «relación desigual» [3] entre el desarrollo

[1] Karl MARX, «Introduction générale à la *Critique de l'économie politique*», en *OEuvres*, tomo I, París, 1963, pp. 235-266; edición elaborada por M. Rubel.

[2] *Op. cit.*, p. 266.

[3] *Ibid.*, p. 264.

general de la sociedad, la expansión de la producción material y el arte. Las formas más elevadas, ejemplares, del arte pueden nacer en las sociedades menos, o muy poco, desarrolladas.

La respuesta que propone Marx para este problema no es ni original ni especialmente desarrollada con respecto a la ideología de su tiempo. Para Marx, como para los alemanes cultos de su generación, Grecia es la infancia de la humanidad. Marx sabía de la existencia de otras civilizaciones ajenas e incluso anteriores a Grecia, de otras infancias, por consiguiente. Pero, a su modo de ver, todos estos principios, estos primeros pasos, no representan tan típicamente como Grecia la infancia de una humanidad que, en su curso normal, atraviesa una serie de edades sucesivas. Marx dice que hay niños mal educados y niños precoces, añadiendo que muchos pueblos pertenecen a estas categorías. Pero los griegos eran niños «normales»[4]. Así, la seducción que sobre nosotros ejerce su arte provendría de la ingenuidad, del frescor propio de la sana naturaleza infantil, de ese encanto del niño equilibrado que seduce y alegra al adulto porque le hace redescubrir, de forma natural y espontánea, las primicias de lo que ha llegado a ser en su madurez, una fase de sí mismo tanto más valiosa cuanto que se ha desvanecido para siempre.

En la actualidad nadie aceptaría la respuesta de Marx. ¿Por qué iban a ser los griegos la infancia de la humanidad? ¿Por qué esta infancia iba a ser más sana, más «normal», que la de los chinos, los egipcios, los babilonios o los africanos? Por último, ¿es la infancia, la ingenuidad, la naturalidad, lo que nos seduce en una tragedia griega, en las *Bacantes* de Eurípides, por ejemplo? ¿Deberíamos también suponer que es la infancia normal la que nos seduce en el *Banquete,* en el *Timeo,* en el *Parménides* o en la *República* de Platón? Una infancia extraordinariamente despabilada y sofisticada, reconozcámoslo.

No obstante, la obra de Marx contiene observaciones que deberían permitirnos abordar con mejores armas el problema de lo histórico y lo transhistórico en el arte. En otra obra[5], Marx observa que el hombre es el único animal cuyos

---

[4] *Ibid.*, p. 266.

[5] *Ébauche d'une critique de l'économie politique*, en K. MARX, *OEuvres*, tomo II, París, 1968, pp. 44-441.

sentidos (la vista, el oído, el olfato, etc.) no sólo son el resultado de la evolución biológica de las especies, sino el producto de una historia social y cultural, en particular de una historia de las diferentes artes, con sus formas específicas, que actúan cada cual en su propio dominio; la pintura crea objetos plásticos, que son productos de una forma de exploración del dominio visual: universo de formas, volúmenes, colores, valores, expresión de la luz y del movimiento; la música crea un mundo organizado de sonidos, armonías, disonancias y ritmos; las artes del lenguaje se aplican igualmente, cada una en su sector, a expresar determinados niveles de la realidad humana dándoles una forma literaria.

Marx escribe: «La educación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal.»[6] «El ojo se vuelve humano, de la misma manera que su objeto se vuelve un objeto social, humano, que proviene del hombre y desemboca en el hombre.»[7] En otras palabras, el ojo se ha vuelto humano cuando se han creado productos para que el compañero social los tenga a la vista como objetos de visión, lo que significa que junto a su interés práctico, junto a su valor de uso, dichos productos comprenden una dimensión estética o, como dice Marx, son agradables de ver. Marx añade: «Así, los sentidos se han vuelto *teóricos* en su acción inmediata.»[8] Una fórmula sorprendente por su modernidad. Si la aplicamos al dominio de la pintura, diremos que el ojo del pintor, asociado a su mano, edifica una arquitectura de formas, un lenguaje geométrico figurado y coloreado que, aun siendo completamente diferente del lenguaje de la ciencia matemática, no deja de ser, a su modo y en su registro, una exploración del campo visual, de sus posibilidades, de sus reglas de compatibilidad e incompatibilidad, en resumen, un saber, un tipo de experimentación en el orden óptico. De la misma manera que, retomando la fórmula de Marx, el sentido musical del hombre no se despierta sino por la música, el sentido plástico se desarrolla y se transforma en y por la práctica pictórica. La riqueza de la visión y las formas particulares que reviste tal riqueza en el marco de una civilización van a la par del desarrollo que en ella han

[6] *Op. cit.*, p. 85.
[7] *Ibid.*, p. 83.
[8] *Ibid.*

conocido las artes figuradas y dependen del camino tomado por éstas.

«La riqueza de la sensibilidad subjetiva del hombre —sigue escribiendo Marx— tan sólo se forma y desarrolla gracias a la expansión de la riqueza del ser humano: un oído musical, un ojo para la belleza de las formas, en definitiva, sentidos capacitados para el goce humano.»[9] Y añade estas líneas esenciales: «Pues no sólo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.), en una palabra, el sentido humano de los sentidos, la humanidad de los sentidos, se forman gracias a la existencia de su objeto [Marx quiere decir de un objeto producido por el hombre para el hombre], gracias a la naturaleza humana.»[10] La naturaleza se ha humanizado, es ese mundo de obras, en particular de obras de arte, el que constituye en cada momento de la historia el marco en el que se expanden los diversos tipos de actividades humanas.

Todo lo que Marx afirma sobre la relación de la mano y el trabajo, que la mano crea el trabajo, pero que el trabajo también crea la mano, dado que la mano es a la vez el órgano y el producto del trabajo, lo repite en relación con el arte y sus obras: «El objeto artístico —como cualquier otro producto— crea un público sensible al arte, un público que sabe gozar de la belleza.»[11] La producción artística no sólo produce un «objeto para el sujeto», sino un «sujeto para el objeto»[12] —ese nuevo objeto que acaba de ser creado.

La invención de la tragedia griega, en la Atenas del siglo V, no sólo es la producción de obras literarias, de objetos de consumo espiritual destinados a los ciudadanos y adaptados a ellos, sino que, a través del teatro, es también la lectura, la imitación y la elaboración de una tradición literaria, la creación de un «sujeto», de una conciencia trágica, el advenimiento de un hombre trágico. Las obras de los dramaturgos atenienses expresan y a la vez elaboran una visión trágica, una nueva forma de comprenderse para el hombre, de situarse en sus relaciones con el mundo, con los dioses, con los otros y también consigo mismo y con sus propios actos. De la misma

---

[9] *Ibid.*, p. 85.
[10] *Ibid.*
[11] *Introduction générale...*, p. 245.
[12] *Ibid.*

manera que no hay oído musical independientemente de la música y de su desarrollo histórico, no hay visión trágica fuera de la tragedia y del género literario cuya tradición ha iniciado.

Desde este punto de vista, el estatuto de la tragedia griega es comparable al de una ciencia, como la geometría euclidiana, o al de una disciplina intelectual tal y como la instituyen Platón y Aristóteles al fundar sus escuelas. La obra de Euclides son textos determinados y marcados por su fecha; pero también es un campo de estudios que se abre y se delimita, un nuevo objeto que se constituye: el espacio en su idealidad abstracta —que incluye, correlativamente, un modo de demostración y de razonamiento, un lenguaje propiamente matemático: en resumen, un sector de lo real, un nuevo tipo de operación mental, útiles intelectuales ignorados hasta entonces—. Platón y Aristóteles, la Academia y el Liceo, representan la inauguración de una práctica filosófica, con un horizonte de nuevas problemáticas: ¿qué es el ser, el conocer, sus relaciones? También representan la constitución de un vocabulario, de una forma de discurso, de un modo de argumentación, de un pensamiento filosófico. Todavía hoy, filosofar supone integrarse a esta tradición, situarse dentro del horizonte intelectual despejado por el movimiento filosófico, sin duda para ampliarlo, para modificarlo o ponerlo en tela de juicio, pero siempre insertándose en su línea, retomando los problemas en el punto en que fueron elaborados por todos los filósofos precedentes. Así como los pintores observan las obras de los maestros y los cuadros de sus contemporáneos en lugar de la naturaleza, los filósofos responden a sus antecesores, piensan con respecto a ellos, contra ellos o esforzándose en resolver las dificultades que la reflexión anterior ha planteado en el campo de la investigación filosófica.

De igual manera, si a las obras de Shakespeare, de Racine o a determinadas obras contemporáneas, se les puede llamar tragedias, es porque con los desplazamientos, con los cambios de perspectivas unidos al contexto histórico, se enraízan en la tradición del teatro antiguo en donde encuentran, ya trazado, el marco humano y estético propio del tipo de dramaturgia que instauró la conciencia trágica al proporcionarle su total forma expresiva.

¿Qué decir de este «hombre trágico», nacido en Atenas, en la escena teatral, durante el siglo V? ¿Con qué rasgos caracterizarlo en su historicidad y transhistoricidad, dado que el breve instante en el que surge y se afirma en las obras de los grandes dramaturgos áticos fue suficiente para despejar, dentro de la cultura occidental, el plano en el que, en lo sucesivo, cada cual podrá experimentar lo trágico, comprenderlo, vivirlo en su fuero interno?

Tras esta larga introducción me limitaré a dos aspectos. El primero simplemente lo evocaré, pues ya lo traté en otro lugar [13]. La tragedia retoma los temas de la leyenda heroica. No inventa ni los personajes ni la intriga de sus obras. Los encuentra en el saber común de los griegos que concierne a lo que ellos consideran su pasado, el horizonte lejano de los hombres de antaño. Pero en el espacio de la escena y en el contexto de la representación trágica, el héroe deja de ser el modelo que era en la epopeya y en la poesía lírica: se ha convertido en problema. Lo que había sido contado como el ideal de valor, como piedra de toque de la excelencia, se ve puesto en tela de juicio ante el público, en el transcurso de la acción y a través del juego de diálogos; el debate, el examen del que el héroe será objeto en lo sucesivo, alcanza, a través de su persona, al espectador del siglo V, al ciudadano de la Atenas democrática. Desde la perspectiva trágica, el hombre y la actividad humana no se perfilan como realidades que se pueden circunscribir y definir, como esencias propias de los filósofos del siglo posterior, sino como problemas sin respuesta, como enigmas cuyos dobles sentidos siempre quedan por descifrar.

Segundo aspecto. La tragedia ha representado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo «ficticio» propiamente dicho; entre los siglos V y IV, permitió al hombre griego aprehenderse a sí mismo en su actividad de poeta, como puro imitador, como creador de un mundo de reflejos, de falsas apariencias, de simulacros y fábulas que constituyen, al lado del mundo real, el de la ficción. Platón y Aristóteles trataron de fijar el estatuto, el lugar y la función de lo que actualmente se denomina arte o imaginario, para ello elaboraron una teoría de la *mímesis* [14], de la imitación, estrechamente asocia-

[13] «El momento histórico de la tragedia en Grecia», en J.-P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia I*, pp. 15-19, y *passim*.

[14] Cf. J.-P. VERNANT, *Religions, histoires, raisons*, París, 1979, p. 106 ss.

da a la nueva experiencia del espectáculo trágico. En la tradición de la epopeya, el poeta, inspirado por las Musas que lo convierten en su profeta, no imita la realidad: la descubre. A modo de adivino, revela, mediante la palabra, lo que «es, fue y será». En vez de representar, su palabra provoca la presencia del ser. ¿Qué ocurre con la tragedia? Que ofrece a la vista del público, que hace hablar y actuar ante los espectadores a las figuras legendarias de la época heroica. Como ya hemos dicho, para los griegos estos personajes no eran ficticios, ni lo era el destino que les fue deparado. Existieron realmente, sólo que en otra época, en una época caduca por completo. Son hombres de antaño que pertenecen a una esfera existencial diferente de la nuestra. Su puesta en escena implica un estar ahí, una presencia real de personajes que, al mismo tiempo, no pueden estar ahí, pues pertenecen a otro mundo, a un invisible más allá. En el teatro, el público no tiene ante él un poeta que le recita hazañas conseguidas en el pasado por hombres desaparecidos y cuya ausencia queda implicada por la propia narración; dichas hazañas se llevan a cabo ante él, delante de sus ojos, revistiendo las formas de la existencia real en la actualidad del espectáculo. Así, pues, el poeta trágico desaparece por completo tras los personajes que actúan y hablan en escena, por sí mismos, como si estuvieran vivos. En el análisis de Platón, lo propio de la *mímesis* es este aspecto directo del discurso y de la acción: el autor, en vez de hablar en su propio nombre transmitiendo los acontecimientos en estilo indirecto, se disimula en el interior de los protagonistas, asume su apariencia, su manera de ser, sus sentimientos y sus palabras, para imitarlos. En el sentido estricto de *mimeisthai,* imitar es simular la presencia efectiva de un ausente. Ante tal representación no caben sino dos actitudes posibles. La primera recuerda la de los espectadores en las salas de cine, en el origen del séptimo arte. Por falta de costumbre, por no haberse forjado lo que podría denominarse una consciencia de lo ficticio o una conducta de lo imaginario, increpaban a los malos, animaban y felicitaban a los buenos de la pantalla como si las sombras que por allí pasaban fueran seres de carne y hueso; consideraban el espectáculo como la propia realidad. La segunda actitud consiste en entrar en el juego, en comprender que lo que se nos hace ver en el escenario se sitúa en un plano diferente del real, plano al que se debe definir como el de la ilusión teatral.

La consciencia de la ficción es constitutiva del espectáculo dramático: aparece a la vez como su condición de posibilidad y su resultado.

Desde este punto de vista se entiende mejor el alcance y las implicaciones de un fenómeno característico de la tragedia griega. Durante todo el siglo V, se mantiene en el terreno que, de alguna manera, ha elegido como el suyo propio, el de la leyenda heroica. Podía haber sido de otra manera. La prueba: en el 494, una de las primerísimas obras del repertorio trágico, *La toma de Mileto,* de Frínico, llevó a escena el desastre que los persas habían provocado en la ciudad jónica de Mileto apenas dos años antes. Por consiguiente, se trata de una tragedia histórica, no legendaria; de una tragedia de actualidad, debiéramos decir. Ahora bien, leamos cómo Heródoto transmite el hecho: «Los espectadores prorrumpieron en lágrimas; el poeta fue castigado con una multa de mil dracmas por haber recordado calamidades nacionales (desgracias propias, *oikeia kaka*) y se prohibió terminantemente que en lo sucesivo se representara dicha obra.» [15] A comienzos del siglo V, cuando la tragedia da sus primeros pasos, los grandes acontecimientos de la época, los dramas de la vida colectiva, las desgracias que atañen a cada ciudadano, no se consideran susceptibles de ser trasladadas a la escena del teatro. Son demasiado familiares; no permiten esa disociación, esa transposición gracias a las que los sentimientos de terror y de piedad se desplazan a otro registro, tales sentimientos ya no son padecidos como en la vida real, sino captados y entendidos inmediatamente en su dimensión ficticia.

Se me dirá: ¿Y qué piensa usted de los *Persas*? Es cierto que en el 472 Esquilo monta una tragedia que escenifica la derrota sufrida por los bárbaros en Salamina ocho años antes. El propio Esquilo, como parte del auditorio, había participado en el combate y el corego encargado del espectáculo no era otro que Pericles. Pero, precisamente, lo primero que llama la atención en los *Persas* es que las desgracias que componen el núcleo del drama no son, para el público griego, las suyas propias, sino las de los otros, son desgracias extrañas y ajenas; a continuación, y sobre todo, es de notar que, al situarse en el ámbito y en la perspectiva de los persas, el poeta trágico reemplaza el distanciamiento habitual de los hechos

[15] HERÓDOTO, VI, 21.

legendarios pertenecientes a un tiempo ya pasado por otra distancia, en este caso espacial, que permite asimilar a los monarcas persas y a su corte al mundo de los héroes de antaño. Evocados por el coro, narrados por el mensajero y descifrados por la sombra de Darío, los acontecimientos «históricos» sólo son presentados en escena rodeados de una atmósfera de leyenda; la iluminación que sobre ellos proyecta la tragedia no es la que conviene a las realidades políticas; es la luz que un remoto más allá retracta hasta el teatro de Atenas, el reflejo en escena de una ausencia que se deja ver como si estuviera ahí.

Lo que los griegos llaman historia: la investigación sobre los conflictos entre ciudades, en el interior de las ciudades o entre helenos y bárbaros, es asunto de Heródoto y Tucídides. La tragedia extrae sus temas de otra parte: de las viejas leyendas. En opinión de Aristóteles, al renunciar a situarse en el terreno de los acontecimientos contemporáneos, de la vida política efectiva, la tragedia no pierde valor, sino que adquiere más veracidad que la historia [16]. Escenificar el desarrollo real de los acontecimientos sería, simplemente, contar lo que ha ocurrido. Montar una tragedia es otra cosa. No es inventar personajes y forjar una intriga a conveniencia. Es utilizar los nombres y el destino de figuras ejemplares, conocidas por todos, para fabricar un escenario, un desglose de escenas dispuestas de tal manera que muestran cómo y por qué, con un personaje dado, existe la mayor probabilidad o la completa necesidad de que realice tal tipo de acción cuyo resultado será tal o cual. Contrariamente a la historia, la tragedia no cuenta, entre todos los acontecimientos que hubieran podido producirse, los que han ocurrido efectivamente; muestra, reorganizando el material de la leyenda en función de sus propios criterios, ordenando la progresión de la intriga según la lógica de lo probable o de lo necesario, cómo los acontecimientos humanos, a través de un desarrollo riguroso, pueden o deben producirse. En el espíritu del filósofo que la compara a la historia, constituye también una creación más seria y más filosófica. Gracias a la libertad que le garantiza la ficción del *mythos,* alcanza lo general; la historia, dado su objeto, queda restringida a lo particular. Lo general significa que un determinado tipo de hombre, elegido al principio por el poeta para

[16] *Poética,* 1451 a 36-b 32.

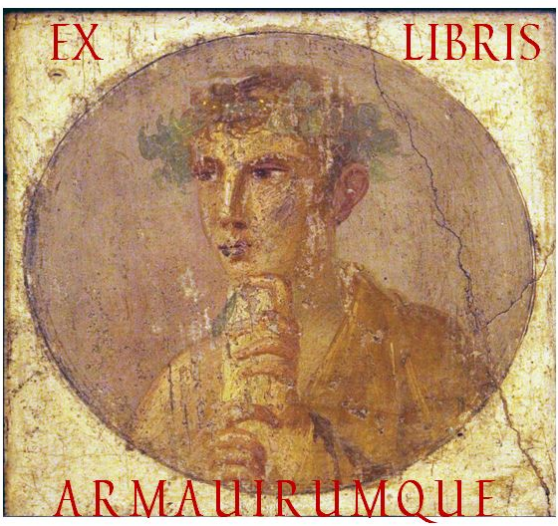
someter su destino singular a la prueba del desarrollo trágico, aparecerá en la lógica de la acción como obligado a hacer una determinada cosa «probablemente o necesariamente».

Dado que la tragedia pone en escena una ficción, los acontecimientos dolorosos, terroríficos, que muestra en el escenario producen un efecto diferente del que tendrían si fueran reales. Nos afectan, nos conciernen, pero de lejos, desde fuera. Se sitúan en un lugar diferente del de la vida. Dado que su modo de existencia es imaginario, van siendo distanciados conforme se representan. Al público, que no se encuentra inplicado en ellos, le «purifican» [17] los sentimientos de temor y piedad que producen en la vida corriente. Si purifican tales sentimientos es porque, en lugar de limitarse a hacérselos sufrir, les aportan, mediante la organización dramática —con su principio y su fin, el encadenamiento combinado de las secuencias, la coherencia de los episodios articulados en una totalidad y la unidad formal de la obra— una inteligibilidad que lo vivido no lleva consigo. Al ser extraídos de la opacidad de lo particular y de lo accidental por la lógica de un escenario que se depura simplificando, condensando, sistematizando los sufrimientos humanos, normalmente deplorados o sufridos, se convierten, en el espejo de la ficción trágica, en objetos de comprensión. Al mismo tiempo que se refieren a personajes y acontecimientos singulares, unidos al marco histórico y social que les corresponde, adquieren una dimensión y una significación mucho más amplia.

El drama antiguo explora los mecanismos que conducen a un individuo, aunque sea excelente, a la perdición, no por la fuerza de la coacción ni por causa de su perversidad o de sus vicios, sino debido a una falta, a un error de los que puede cometer cualquiera. De esta manera descubre la tensión de fuerzas contradictorias a la que el hombre está sometido, pues toda sociedad, toda cultura, en la misma medida que la

[17] ARISTÓTELES, *Poética*, 6, 1449 b 28. Sobre los problemas de la *katharsis* aristotélica y sobre el sentido de esta purificación o «depuración» de las emociones, como la piedad y el temor, por medio de la representación trágica, cf. Roselyne DUPONT-ROC y Jean LALLOT, *Aristote, La Poétique*, texto, traducción y notas, París, 1980, pp. 188-193.

griega, implica tensiones y conflictos. De esta manera, la tragedia plantea al espectador una pregunta de alcance general sobre la condición humana, sobre sus límites y su necesaria destrucción. La tragedia comporta en sí misma, en su objetivo, una forma de saber, una teoría referente a esa lógica ilógica que preside el orden de nuestras actividades del hombre. La tragedia se da cuando, a través del montaje de esa experiencia imaginaria que constituye un escenario, con su progresión dramatizada, a través de esa *mimesis praxeos*, como dice Aristóteles [18], esa simulación de un sistema coherente de acciones encadenadas que conducen a la catástrofe, la existencia humana accede a la consciencia, al mismo tiempo exaltada y lúcida, tanto de su irremplazable valor como de su extrema vanidad.



[18] *Poética*, 1449 b 24.

V

ESQUILO, EL PASADO Y EL PRESENTE*

* Prefacio a ESQUILO, *Tragédies*, trad. Paul Mazon, París, Gallimard, col. Folio, 1982, pp. 7-39.

I. LOS CONJUNTOS

En el 405 a. C., poco después de la muerte de Eurípides y de Sófocles, Aristófanes representa a Dioniso dirigiéndose a los Infiernos, acompañado de un coro de ranas, para rescatar al primero de los poetas trágicos. El debate, el *agon,* se instaura entre Esquilo y Eurípides, Sófocles permanece al margen, pero obtiene el segundo puesto. Dicho debate es más complejo de lo que parece: Aristófanes otorga la victoria a Esquilo e injuria copiosamente a Eurípides, pero este último es el poeta que está presente en casi todos sus versos y esta preferencia literaria de Aristófanes será también la del siglo IV y la de la época helenístico-romana.

Esquilo, Sófocles y Eurípides. Este orden canónico corresponde a la edad: los antiguos se complacían en decir, forzando un poco las fechas, que en el momento de Salamina (480), Esquilo (nacido hacia el 525) combatía, Sófocles (nacido en el 496 ó 495) cantaba el peán y Eurípides (nacido hacia el 485 venía al mundo, así que dicho orden canónico no es una creación de los Modernos y Aristófanes fue entendido. En el siglo posterior, Licurgo hizo votar una ley que «ordenaba ejecutar en bronce las efigies de los poetas Esquilo, Sófocles y Eurípides, así como transcribir sus tragedias para conservar en los archivos la copia que el secretario de la ciudad debía dar a leer a los actores sin modificar el texto en la representación» [1]. Se trata de un tipo de honor comparable a los que la ciudad concede, habitualmente en época clásica y helenística,

[1] PSEUDO-PLUTARCO, *Vida de Licurgo*, 15. Cf. *infra*, pp. 224-225.

a sus bienhechores (evérgetas). De esto no se deduce obligatoriamente que la tríada así constituida se encuentre en todos los sitios. Por ejemplo, es sorprendente constatar que no existe en la *Poética* de Aristóteles, cuya influencia se hizo sentir durante siglos. El único capítulo en el que los tres trágicos son citados juntos menciona también a Agatón (final del siglo V), célebre por su papel en el *Banquete* de Platón. Eurípides es, con diferencia, el autor más citado, mientras que Esquilo no lo es más que Agatón y Aristóteles también menciona a numerosos trágicos de los que no queda nada.

En el año 264 a. C., en la ciudad de Paros, en las Cícladas, se hizo grabar en mármol una crónica de la historia griega, esencialmente ateniense, desde el advenimiento de Cécrope, localizado en el 1581, hasta el arcontado de Diogneto en Atenas (264). Las fechas que denominaríamos «culturales» son numerosas. Si se excluye a Tespis, creador de la tragedia, los únicos trágicos mencionados son los tres poetas mayores. La primera victoria de Eurípides en los concursos trágicos (442) es mencionada inmediatamente después de la muerte de Esquilo (456) y de Sófocles (504), y a continuación de la muerte de Eurípides (406), lo que resulta menos sorprendente, claro está. En el terreno de la difusión cultural, la estadística de los papiros literarios muestra que, aunque Eurípides predomina con ventaja, los tres trágicos son los únicos que siguen siendo verdaderamente difundidos.

Así, pues, este conjunto nos ha sido impuesto. ¿En qué medida es normal? Sófocles rivalizó con Esquilo y Eurípides con Sófocles, pero ellos no son los únicos responsables. La imitación, la *mímesis* de poeta a poeta, es una de las leyes de la literatura griega. Por ejemplo, es imposible leer la *Electra* de Eurípides y la de Sófocles sin remitir una a la otra y sin relacionarlas con las *Coéforas* de Esquilo. Las *Fenicias* de Eurípides constituyen, como se suele decir, la primera «lectura» de los *Siete contra Tebas*. Pero el propio Esquilo no es el inicio absoluto y no estoy aludiendo a un personaje más o menos legendario como Tespis. El primer verso de los *Persas* (472) remite al primer verso de las *Fenicias* de Frínico (476), de las que no conocemos más que este inicio, pero cuyos «antiguos aires sidonios, dulces como la miel»[2], siguieron siendo célebres —Aristóteles es, de nuevo, quien nos lo hace

[2] ARISTÓFANES, *Avispas*, 219-220.

saber— durante todo el siglo V. Un conjunto de cuatro términos, no de tres, no hubiera sido inconcebible.

En todo caso, y por vías diferentes, estos tres trágicos se convirtieron en clásicos, si bien es cierto que el clasicismo es la posibilidad, la obligación incluso, de la repetición. La transformación fue llevada a cabo por los tres poetas a finales de su siglo. En el caso de Esquilo pudo debutar muy pronto. El autor anónimo de la *Vida de Esquilo* (11), obra mediocre que nos ha llegado con una parte de la tradición manuscrita, hace saber que los atenienses «amaron tanto a Esquilo que después de su muerte decidieron que quien quisiera representar las obras de Esquilo obtendría un coro de la ciudad». Era una forma de hacer concursar a un muerto y de otorgarle una recompensa indiscutible. También sabemos que los *Persas,* un año después de la representación de Atenas (472), se volvieron a representar en Sicilia.

En la mayoría de los casos la más remota posteridad ha respetado este conjunto de tres, aunque cada época haya tenido sus preferencias [3], y hay que admitir que se adapta maravillosamente a toda clase de construcciones, por ejemplo, a la dialéctica hegeliana, que hace evolucionar las artes de lo «simbólico» con «superioridad del fondo sobre la forma» hacia lo «romántico» con «superioridad de la forma sobre el fondo», pasando por el equilibrio clásico. ¿Qué escritores podrían ilustrar este esquema mejor que Esquilo, Sófocles y Eurípides? Por lo demás, Hegel se olvidó de tenerlo en cuenta.

Pero, nosotros, ¿debemos mantener juntos a los trágicos? Introduzcamos, pues, lo cómico, permaneciendo en la esfera del teatro. Aristófanes no sólo es el lector y el comentador irónico de los tres poetas, también nos obliga a recordar que las «trilogías» que éstos compusieron —sólo una ha subsistido, la *Orestíada* de Esquilo— terminaban con un «drama satírico», género intermedio bastante cercano a la comedia, y que Esquilo dominaba tan bien como él la broma fálica —lo sabemos por escasos fragmentos.

También podemos rechazar este conjunto y constituir

[3] Véase el estudio reciente de Thomas G. ROSENMEYER, en el libro dirigido por Moses I. FINLEY, *The Legacy of Greece,* Oxford, 1981, pp. 120-154 (Trad. esp., Barcelona, Crítica, 1983). Nos haremos una idea de la inmensidad y complejidad de la tradición esquílea ojeando la *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque,* 1518-1974, elaborada por Andrè WARTELLE, París, 1978.

otros permaneciendo en la antigüedad o saliendo de ella. Esquilo puede ser leído, como probablemente él lo quiso, en relación con Homero y Hesíodo. Puede ser leído confrontándolo con sus contemporáneos Píndaro y Baquílides, con los filósofos del siglo V, Heráclito, Empédocles y Parménides. También se puede leer a los trágicos asociándolos con los historiadores: el paralelo Esquilo-Heródoto se impone a todo lector de los *Persas* y a veces se ha tratado de explicar a Tucídides recurriendo a Esquilo.

¿Se precisa un ejemplo de estas lecturas simultáneas? En las *Ranas,* Dioniso consulta a Esquilo y a Eurípides sobre la conveniencia de reclamar a Alcibíades, el célebre y a veces popular aventurero, para que vuelva a Atenas. Eurípides se pronuncia en contra. «¿Y tú, de qué opinión eres?», le pregunta el dios a Esquilo. «¡Ante todo, de no alimentar a un león en una ciudad, porque, una vez criado, hay que prestarse a sus maneras!» (1430-1432). Alusión evidente a un célebre coro del *Agamenón*: «Igual que cuando un hombre cría en su casa un cachorrillo de león no amamantado del todo y aficionado aún a la ubre materna, que en los comienzos de su vida es manso, trata con amor a los niños y sirve a los viejos de distracción —muchas veces alguien lo tiene en brazos como si fuera un niño de pecho, y él, mientras, dirige a la mano sus ojos brillantes moviendo la cola impulsado por su vientre vacío—, pero, luego que el tiempo pasa, demuestra el instinto que ha recibido de sus padres...» (717-728). Cuando, a principios de siglo, en un libro célebre[4], F. M. Cornford quiso mostrar que la historia según Tucídides era prisionera de un esquema trágico, insistió en el personaje de Alcibíades e intituló el capítulo que le consagró «el pequeño león». Este análisis, dirán, aun suponiendo que sea correcto no revela nada sobre Esquilo. ¿Se puede asegurar tal cosa? Aristófanes era mejor lector de Esquilo que muchos críticos contemporáneos. ¿Cuál es el sentido de la metáfora del cachorrillo de león? ¿Quién es ese «sacerdote de Ate [divinidad de la venganza], enviado por un dios, que ha sido criado en la casa (735-736)? La estrofa se sitúa entre una evocación a «Paris el de funestos amores», quien había sido acogido en Esparta y violó la hospitalidad de Menelao, y otra a Helena, «flor del deseo que embriaga el corazón». Ambos engendran la desgra-

[4] *Thucydides Mythistoricus,* Londres, 1907; reimp., Nueva York, 1969.

cia de Troya. Pero el león, como se demostró de forma incontestable [5], es también el personaje que crece en el seno de la ciudad y no se convierte en un rey sino en un tirano, es decir, el propio Agamenón. A partir de ahí se plantea todo el problema del estatuto del héroe trágico frente a la ciudad que lo exhibe y lo rechaza. ¿Seguro que Aristófanes y Tucídides no nos han ayudado a comprenderlo?

¿Abandonaremos las artes verbales y escritas? Esto es aventurarse en un terreno difícil. Algunos pintores de vasos, por ejemplo, pudieron estar influidos por la representación de la *Orestíada,* pero ello no nos autoriza a trasponer a la pintura el lenguaje de la tragedia. Los ritmos de evolución no son los mismos. Instintivamente se asociaría al primero de los grandes trágicos con el mejor pintor de vasos de figuras negras, Exequias, pero el pintor es anterior, en más de un siglo, al poeta. Nos queda por recordar las contemporaneidades que podrían tener sentido. ¿Sería fatalmente absurdo relacionar la escena central de los *Siete contra Tebas* con un frontón esculpido? [6] El propio Esquilo, en esta escena y en otras ocasiones, se refiere al repertorio de los artesanos, escultores y broncistas.

¿Pero debemos limitarnos al mundo griego?

En 1864, Victor Hugo presentó una nueva traducción de Shakespeare, obra de su hijo François-Victor. En este libro incluye una corta lista de genios que preceden y anuncian a Shakespeare, dando por supuesto que Shakespeare precede y anuncia a Víctor Hugo. Son los siguientes: Homero, Job, Esquilo, Isaías, Ezequiel, Lucrecio, Juvenal, Tácito, San Juan, San Pablo, Dante, Rabelais y Cervantes: el mundo hebreo (aunque a Job se le considera árabe), el mundo griego y, mejor representados, los latinos, los inicios del cristianismo, el Occidente medieval y renacentista. A escala mundial la representación es limitada. Victor Hugo se explica. En el Extremo Oriente o en los países germánicos, por ejemplo, existen extensas obras colectivas que no son legados de genios individuales: «Los poemas de la India, en particular, tienen la amplitud siniestra de lo posible soñado por la demencia o

---

[5] Bernard M. W. KNOX, «The Lion in the House», *CPh,* 47, 1957, pp. 17-25, retomado en *Word and Action. Essays on the Ancient theater,* Baltimore-Londres, 1979, pp. 27-38.

[6] Cf. *infra,* pp. 123-157.

contado por el sueño.» Esquilo es presentado como paralelo y opuesto a Job: «Esquilo, iluminado por la adivinación inconsciente del genio, sin sospechar que tras él existe, en Oriente, la resignación de Job, la completa sin saberlo a través de la rebelión de Prometeo; de manera que la lección será completa y que el género humano, a quien Job no enseñaba más que el cumplimiento del deber, verá despuntar el derecho en Prometeo.» [7] Puro absurdo escrito en el momento en que los propios orientalistas ignoraban que, de hecho, el libro de Job, que data después del Exilio, es *grosso modo* contemporáneo de la obra de Esquilo. No obstante, un gran historiador de nuestros días escribió recientemente lo que sigue: «Confucio, Buda, Zoroastro, Isaías, Heráclito —o Esquilo—. Probablemente, esta lista hubiera intrigado a mi abuelo y a los hombres de su generación. Hoy día tiene sentido y tal hecho simboliza el cambio de nuestras perspectivas históricas... Estos hombres no se conocían entre sí... Sin embargo ahora presentimos haber descubierto un denominador común que hace que todos ellos nos conciernan...» [8]. Ese algo que nos concierne es una misma reflexión sobre las relaciones entre la justicia de los hombres y la de los dioses. Insertar a Esquilo en el conjunto desborda la ambición de esta presentación, pero era necesario recordar que existe.

II. Democracia trágica

Esquilo, nacido hacia el 525, tenía unos dieciocho años en el momento de la gran reforma de Clístenes que desembocó en la democracia. Presente en Maratón (490) y en Salamina (480), es contemporáneo de los conflictos que, después de las guerras médicas, enfrentan a los demócratas guiados por Efialtes, asesinado en el 461, y después a Pericles con sus adversarios, cuyo jefe más representativo fue Cimón, hijo de Milcíades. Cuando Esquilo muere, en la ciudad siciliana de Gela, en el 456, Cimón, condenado al ostracismo en el 461, acaba probablemente de ser autorizado a volver a Atenas.

---

[7] Victor Hugo, «William Shakespeare», en *Œuvres*, ed. Jean Massin, XII, París, 1969, pp. 189 y 174.

[8] Arnaldo Momigliano, *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, 1977, p. 9.

Una etapa importante fue la reforma de Efialtes (462), quien privó al Areópago de su función de consejo, «de guardián de leyes», para reducirlo a sus atributos judiciales. En adelante, la *Boulé,* consejo elegido por sorteo, junto con la asamblea popular, será el único organismo deliberativo con función política.

¿Cómo vivió Esquilo esta transformación? ¿Cómo votó en la asamblea? ¿Qué partido eligió? No lo sabemos. En concreto sólo disponemos de dos indicaciones independientes de su teatro. En el 472 su «corego», es decir, el rico ateniense que financia la tetralogía, de la que los *Persas* es la segunda y única obra conservada, es Pericles, que tenía por entonces unos veinte años. De igual manera, en el 476, Temístocles había sido el corego de Frínico. Tal elección puede indicar que el poeta estaba entonces en el partido demócrata. Pero, inversamente, según Pausanias (I, 14, 5), «cuando vio acercarse el final, Esquilo, que tanta gloria había adquirido con su poesía y que había luchado en la mar en Artemision y Salamina, olvidó todo eso y escribió simplemente su nombre, su patronímico y el nombre de su ciudad, añadiendo que ponía por testigos de su valor a la bahía de Maratón y a los Medos que habían desembarcado en ella». De hecho, poseemos el texto de un epitafio que a lo mejor es el que había dictado Esquilo estando en Sicilia y que las gentes de Gela grabaron en su tumba: «Este monumento conmemorativo guarda a Esquilo hijo de Euforión, ateniense, muerto en Gela, rica en trigales. El medo de largos cabellos y la célebre bahía de Maratón conocieron su valor»[9]. Mencionar Maratón e ignorar Salamina puede ser considerado como una elección ideológica, la de la república de los hoplitas frente a la mucho más numerosa de los marinos. Pero admitir que tal fue la elección individual de Esquilo al final de sus días no nos aporta mucha información sobre lo que dicen sus obras, distantes, por lo demás, de las elecciones cotidianas. El final de la *Orestíada,* que alaba la función justiciera del Areópago, se puede interpretar como una apología de Efialtes o como una crítica a Efialtes.

Las elecciones políticas de Eurípides se pueden seguir prácticamente año tras año. Sófocles fue estratega con Pericles y, al final de su vida, formó parte de una comisión que

[9] *Vida de Esquilo,* 10.

cumplió una función preparatoria en el golpe de estado del 411, pero la ciudad a la que se refiere no es ni la de los demócratas ni la de los oligarcas. Las obras que de él se han conservado se dispersan a lo largo de diez años. No ocurre lo mismo con Esquilo: antaño se creyó que las *Suplicantes* eran casi contemporáneas al advenimiento de la democracia, actualmente se sabe, gracias al descubrimiento de un papiro, que deben datarse en el 464 [10]. De hecho, las siete tragedias que subsisten de una obra inmensa: noventa tragedias y una veintena de dramas satíricos, pertenecen a un espacio de tiempo muy corto: 472 los *Persas*, 467 los *Siete*, 458 la trilogía de la *Orestíada*. El *Prometeo* es la única que no está fechada, pero se la considera posterior a los *Siete*, algunos piensan que es incluso posterior a la *Orestíada*, otros se equivocan al poner en duda su autenticidad.

Así, es imposible olvidar que, en un segundo plano, estaba presente la actividad de ese personaje tan oculto: el reformador Efialtes, sin lugar a dudas uno de los creadores de la democracia ateniense. Pero nada nos permite afirmar que Esquilo optó por su partido. En realidad el problema se plantea en otros términos.

La tragedia es una de las formas de identificación de la ciudad nueva, democrática; enfrentando al actor con el coro —Esquilo fue quien introdujo un segundo actor— busca, en la lejanía del mito, al príncipe convertido en tirano, lo proyecta y lo pone en tela de juicio, representa sus culpabilidades, las elecciones erróneas que le conducen a la catástrofe. En los *Persas*, el héroe no es un príncipe griego desaparecido desde hace tiempo, sino un rey persa que sigue siendo de este mundo. Pero las otras obras de la trilogía ponen igualmente en escena la ceguera del rey. El espacio bárbaro cumple la misma función que el tiempo griego. Racine supo recordarlo en el prefacio de *Bajazet*. He dicho una de las formas; existen otras muy diferentes: por ejemplo, la oración fúnebre que, por el contrario, muestra una ciudad ejemplarmente unida [11].

Pero si el príncipe, sin ser el tirano, es pariente del tirano [12], el coro no es el pueblo y, sobre todo, no es el pueblo

---

[10] *Pap. Ox.*, XX, 2256, fr. 3.

[11] Véase Nicole LORAUX, *L'Invention d'Athènes*, La Haya, Berlín, París, 1981.

[12] Véase Diego LANZA, *Il Tiranno e il suo pubblico*, Turín, 1977.

en armas. Compuesto por diosas (*Prometeo*), por Furias (las *Euménides*), incluso por mujeres cautivas (los *Siete*, las *Suplicantes*, las *Coéforas*), por ancianos (los *Persas*, *Agamenón*), el coro no está capacitado para encarnar a la ciudad guerrera o pacífica. El diálogo político que mantiene Eteocles, jefe único y soberano, con las mujeres de Tebas es imposible. «Haz caso a mujeres, aunque no te guste», le dicen éstas al héroe que ha elegido la séptima puerta y, por consiguiente, el enfrentamiento fratricida (712). En una ciudad democrática el consejo propone, la asamblea decide mediante el voto, los magistrados ejecutan las decisiones y los magistrados y consejeros forman parte de la asamblea. La decisión trágica es tomada por el héroe, repetición de una decisión anterior que se inscribe a su vez en el largo transcurso del tiempo: la de los Atridas o la de los Labdácidas. ¿La culpa de Agamenón proviene de su decisión de pisar el tapiz que le extiende Clitemnestra y que estaba reservado para los dioses, del sacrificio de Ifigenia, del crimen de Atreo o de la sangrienta destrucción de Troya? El error de Eteocles es una repetición del de Edipo, del de Layo [13]. Por tanto, sus elecciones se inscriben en un tiempo que no es el de la ciudad. Pero el coro no decide. Sólo el de las *Suplicantes* forma, en cierto sentido, parte de la acción. Antes del inicio de la obra, ha tomado la decisión colectiva de rechazar el matrimonio. Las mujeres de este coro están *en* la tragedia. En el *Agamenón*, el coro de ancianos ejerce propiamente la función de consejo, pero en el momento del crimen, muestra su impotencia de forma casi caricaturesca. Los coreutas opinan uno tras otro y cuando el corifeo concluye es para decir: «Mi voz da al menos número [más exactamente, *la* mayoría] a esa propuesta: saber con claridad cómo se encuentra Atrida» (1370-1371). Cuando al final de los *Siete*, que quizá no pertenece por entero a Esquilo, la ciudad se divide en dos partidos contrarios, son mujeres, Antígona e Ismene, quienes encabezan las dos fracciones.

El pueblo no está presente en escena. Su puesto está en el graderío del teatro. ¿Está representado? Lo está por los

[13] Compararemos esta cascada de crímenes con lo que dice Richard MARIENTRAS del mundo de Shakespeare: «La violencia social prosigue mecánicamente su curso devastador: a un primer crimen (a una primera infracción) sigue un segundo crimen que debe vengar el primero, un tercero que debe vengar el segundo. La espiral se va ampliando...», *Le proche et le lointain*, París, 1981, p. 15.

figurantes mudos en el comienzo de los *Siete*, a ellos dirige Eteocles su increpación inicial (1-2): «Pueblo de Cadmo [exactamente: ciudadanos de la ciudad de Cadmo], preciso es que diga oportunas palabras el que está vigilante en asuntos difíciles, dirigiendo el timón en la popa de la ciudad...» Las Danaides, que forman el coro de las *Suplicantes*, exigen al rey de Argos que tome en solitario la decisión de acogerlas. Como demócrata, Pelasgo se niega remitiéndose a la asamblea del pueblo (365-375). Ésta vota un decreto que acuerda a las muchachas la condición de meteco. En los textos de que disponemos, este voto es la primera vez en que el término *démos* (pueblo) aparece relacionado con el verbo *kratein* (mandar). Pero la asamblea sólo es nombrada y no aparece representada en el escenario o en la *orchestra*. En las *Euménides*, los jueces que decidirán la suerte de Orestes y que votan efectivamente también son figurantes mudos. Sólo Atenea habla y vota al mismo tiempo. Su sufragio decide la absolución de Orestes (734-753). En esta ocasión la ciudad es representada por su diosa epónima. Tales son los desplazamientos que marcan la democracia trágica.

III. Los dioses y los hombres

En una tragedia como las *Bacantes* de Eurípides (406), la inserción en el mundo de los hombres de un dios disfrazado como Dioniso, su inquietante proximidad, es el motor de la tragedia. En las obras de Sófocles, el tiempo de los dioses y el de los hombres están separados, pero el primero es el que, en última instancia, da cuenta del segundo. El sentido de los oráculos se modifica poco a poco para desembocar en la transparencia final. Las apariciones divinas son escasas: Atenea, al principio del *Áyax*, Heracles divinizado al final del *Filoctetes*.

En Esquilo, la interferencia entre el mundo divino y el humano es permanente. Los dos universos se reflejan el uno en el otro. No hay conflicto humano que no traduzca un conflicto entre fuerzas divinas. No hay tragedia humana que no sea una tragedia divina.

No se trata de un «todavía no». No hay por qué creer que Esquilo vivió en algún mundo primitivo que no llegaría a conceptualizar la relación del hombre con los dioses, del

hombre con la naturaleza. La dominación de Zeus, la trascendencia de Zeus, el triunfo final de Zeus, están en el horizonte de toda obra de Esquilo, así como lo estarán en la obra de Sófocles. Pero el Zeus de Sófocles está fuera de la historia, el Zeus de Esquilo tiene una historia, como el de Hesíodo, una historia a la que pone fin.

«Ni siquiera de un dios que antes fue grande y que audacia sobrada tenía para luchar solo contra todos, ni siquiera de él se dirá que un día existió. El que después hubo nacido desapareció al tropezar con un vencedor definitivo. Pero si alguno entona cantos triunfales en honor de Zeus, alcanzará la perfecta sabiduría.» Tal es la estirpe de los Uránidas: Urano, Crono, Zeus, en el *Agamenón* (167-175). Pero otra historia hubiera podido ser posible. El *Prometeo* es una tragedia en el mundo de los dioses. Zeus es tirano y Prometeo esclavo, pero un esclavo soberano del tiempo, capaz de imponer a Zeus esa repetición del crimen que caracteriza a los Atridas y a los Labdácidas: ayer Crono contra Urano, después Zeus contra Crono; mañana el hijo de Zeus contra su padre. En esta sorprendente tragedia, *Kratos,* la Dominación, el Poder, aparece en escena al lado de *Bía,* la Violencia, la Fuerza.

En la *Orestíada,* el conflicto entre los jóvenes dioses políticos y las antiguas divinidades de la sangre escande la trilogía tanto como el enfrentamiento entre la descendencia de Agamenón y Clitemnestra. A pesar de que, en este aspecto, los modernos han sido víctimas de la ilusión histórica que les procuró Esquilo. Han creído de verdad que esta oposición expresaba una mutación, que Esquilo dramatizaba la transición de una religión telúrica y naturalista a una religión cívica, del matriarcado al patriarcado, del clan a la ciudad [14]. No se trata de historia, sino de una dramatización del presente.

Los hombres van en busca de signos. El universo relativo en el que viven es el de la Persuasión, *Peithô* [15]. ¿Pero se trata de esa «santa Persuasión», a la que alude Atenea al final de las *Euménides,* «que proporciona a [sus] propósitos su mágica

[14] Cf. George THOMSON, *Aeschylus and Athens,* Londres, 1941, múltiples reediciones.

[15] Véase R. G. A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho,* Cambridge, 1982.

dulzura» (886) y que transforma a las Erinias en Euménides, o se trata de esa «persuasión traicionera» evocada por el corifeo en las *Coéforas* y que provoca la muerte de Clitemnestra, así como había colaborado en la muerte de Agamenón? También son signos los que Eteocles se esfuerza en descifrar e invertir cuando está escuchando cómo el mensajero describe uno tras otro los escudos de los *Siete contra Tebas,* esos signos que, *para nosotros,* van conformando poco a poco un conjunto que *nosotros* podemos descifrar, con mayor exactitud que Eteocles, esos signos que, en definitiva, expresan el triunfo de Zeus, la salvación de la ciudad, la muerte de los dos reyes-hermanos.

Más signos: los sueños, que nunca llegan a ser transparentes. Finalmente, signos son también los presagios. Así, al principio del *Agamenón,* el recuerdo del que marcó la salida hacia Troya: «Dos reinas de las aves —negra la una y de blanca cola la otra— se aparecieron a los reyes de nuestros navíos muy cerca del palacio, del lado de la mano que blande la lanza en un lugar muy destacado. Estaban devorando una liebre preñada con su gravidez, tras haberle cortado su última carrera» (114-120). El adivino Calcante facilita un principio de explicación: las dos águilas son los Atridas y se ampararán de Troya, pero, violando las reglas de la caza, matando animales inocentes en contra de las normas fijadas por Artemis, dueña de la naturaleza salvaje, van a desencadenar la tempestad. ¿Quién es la liebre preñada? A la vez Troya e Ifigenia, sacrificada por su padre, y los niños inocentes del festín ofrecido a Tiestes por Atreo. Esta polisemia, esta sobredeterminación de los presagios es característica de Esquilo. Pero la red de imágenes, de metáforas, se agregan a la red de presagios. Los Atridas son «representados» por águilas, animales de las alturas, y comprados a buitres, pájaros de tierra, rapaces devoradores de cadáveres: «Gritaban Ares con todas sus fuerzas y de corazón. Parecían buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas, por haber resultado trabajo perdido la vigilancia que desplegaron en torno del nido de sus polluelos» (47-54). En la obra de Esquilo no hay que intengar separar la poesía del sentido trágico. Se trata de la misma y única dimensión del texto. Entre la metáfora y el presagio, la imagen y el signo de procedencia divina, existe una continuidad, como si los leones o las águilas de las

apariciones y comparaciones irrumpieran de pronto en escena. Esta continuidad es posiblemente el aspecto más sorprendente del arte de Esquilo.

Entre la oscuridad humana y el mundo divino, que no es el de la transparencia, no sólo hay sueños, presagios e imágenes, existen esos intermediarios que son los adivinos y los profetas. Entre el intérprete del sueño metafórico y el personaje reconocido como divino se da una solución de continuidad. Al principio de las *Coéforas,* el recuerdo del crimen de Clitemnestra o, si se prefiere, el remordimiento, es llamado «profeta» (en concreto, intérprete de sueños): «Con claro lenguaje que eriza el cabello, el profeta que en esta morada habla en pesadilla, exhalando venganza del fondo del sueño, en plena noche, lanzó un grito pavoroso que se elevó desde lo hondo del palacio y fue cayendo pesadamente en las estancias de las mujeres. Y los intérpretes de estos sueños, de parte de la deidad y comprometiendo su palabra, han proclamado que quien habita bajo la tierra reprocha con ardor, lleno de ira, a quienes lo mataron» (32-42). En las tragedias de Esquilo existen diversas figuras del adivino y de su arte mántica. El personaje de Calcante, por ejemplo, se agota en la interpretación del presagio de la liebre preñada. Anfiarao, es decir, «el de la doble maldición», como Polinices es «el de las mil querellas» —estos juegos de palabras son constantes en la obra de Esquilo y participan en la determinación del texto—, Anfiarao, decíamos, es un personaje nombrado, no un personaje representado, que figura en escena. Es uno de los «Siete» contra Tebas y, por tanto, está condenado a morir, pero también es adivino y conoce su destino. En la escena central de los *Siete* maldice tanto a Tideo, el primero de los héroes, como a Polinices, el último. Entre todos los escudos extensamente descritos, el suyo es el único que no lleva emblema, «pues no quiere parecer un héroe, quiere serlo» (592). De resultas, el adivino, es decir, el que da el sentido, reenvía los escudos de sus compañeros del mundo del ser al del parecer y nos invita a interpretarlos como falsas apariencias.

Los adivinos de Sófocles, por ejemplo Tiresias en la *Antígona* y en el *Edipo Rey,* no sólo son adivinos. Anticipan la tragedia, pero en la obra de Sófocles y en la del propio Esquilo, permanecen al margen de la tragedia al igual que los mensajeros, los heraldos o los servidores.

La Pitia de Delfos aparece al principio de las *Euménides* y

narra el pasado del santo lugar, un pasado que prefigura lo que será Atenas al final de la trilogía, un lugar en el que se combinan las fuerzas divinas, pero no narra el futuro y se remite a Apolo, médico, curandero o intérprete de prodigios.

El único intermediario entre el pasado, el presente y el futuro cuyo destino no se decide en la tragedia es Darío, modelo muerto del anciano rey lúcido, es decir, del rey imposible, quien no aparece en escena sino para condenar al joven rey loco (*Persas*, 719 ss.).

Apolo es al mismo tiempo dios oracular y dios exegeta. Su oráculo induce a Orestes a matar a su madre. Pero en el proceso que se entabla en Atenas y que debe formular un derecho que todavía no existe, es al mismo tiempo parte litigante y testigo, como lo son las Erinias. En dos personajes de Esquilo, esta fusión entre las dotes de adivino y las de personaje trágico se realiza de forma absoluta, en una mujer, Casandra, y en un dios, Prometeo.

Dios-adivino, dios-médico (pero incapaz de curar), intermediario entre los inmortales y los hombres, a quienes ha enseñado las técnicas y la vida en sociedad, y revelador del destino del único personaje humano de la tragedia, Prometeo es al mismo tiempo la víctima y el dueño del secreto del que depende el futuro de Zeus. El hombre es su pasado, la salvación de Zeus reside en su futuro, y el sufrimiento presente, su desgarro entre el pasado y el presente, lo convierten en un personaje trágico. Casandra, víctima de Apolo y beneficiaria de sus favores, penetra en el palacio conociendo tanto el pasado, el crimen de los hijos de Tiestes, como el futuro: el asesinato de Agamenón y el suyo propio: «¡Y ahora el adivino que me hizo adivina me ha conducido a este terrible infortunio mortal!» (1275-1276), sin contar el futuro más lejano, el de la venganza de Orestes. Discurso «sin enigmas»; la oscuridad no reside en las palabras, sino en el personaje.

El sacrificio, esa invención de Prometeo, es el modo de comunicación normal entre dioses y hombres. Pero, precisamente, en el mundo trágico de Esquilo, no existe el sacrificio regular, todo sacrificio está «corrompido» [16] y ello tanto en la

[16] Cf. Froma ZEITLIN, «The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus *Oresteia*», *TAPhA*, 96, 1965, pp. 463-508; véase también Zoe PETRE, «La représentation de la mort dans la tragédie grecque», *Stud. Clas.*, XXIII, 1985, pp. 21-35.

Orestíada como en los *Siete contra Tebas,* todo intento de sacrificio debe interrumpirse como el que ofrece a los dioses la reina de los Persas. Inversamente, todo crimen, el de un hermano, el de una hija, el de un esposo o de un padre, todo crimen es descrito con las características de un sacrificio. El proyecto de suicidio de las *Suplicantes* toma también la forma de una ofrenda a los dioses de Argos. En la tragedia griega, la norma no se impone sino para ser transgredida o porque ya ha sido transgredida; esto es lo que la tragedia griega debe a Dioniso, dios de la confusión, dios de la transgresión.

IV. Los hombres y la ciudad

La ciudad griega es un espacio en tierra cultivada que tiene por frontera la montaña o el «desierto» en el que ronda la bacante, camina el pastor o se adiestra el efebo; es un tiempo basado en la permanencia de las magistraturas y en la renovación de los magistrados; es un orden sexual que reposa en la dominación política de los varones y en la exclusión provisional de los jóvenes; es un orden político en el que se inserta con mayor o menor flexibilidad el orden familiar; es una organización griega que excluye a los bárbaros y limita la presencia de los extranjeros, aunque sean griegos; es un orden militar en el que los hoplitas prevalecen sobre los arqueros, sobre las tropas ligeras e incluso sobre la caballería; es un orden social fundado en la explotación de los esclavos y en la marginación del artesano, aunque no siempre de los artesanos. El orden cívico es la combinación, la acción recíproca de estas inclusiones.

En la tragedia se impone que la ciudad se reconozca y, al mismo tiempo, se ponga en tela de juicio. Dicho de otra forma, la tragedia es a la vez un orden y un desorden. El autor trágico desplaza, invierte y a veces suprime el orden político. Las distancias son las que crean la puesta en evidencia o, en el sentido etimológico del término, la puesta en escena. Sólo el *Prometeo* ve que su acción se desarrolla en un lejano desierto en donde el Poder y la Violencia se ejercen sin mediación; el lugar habitual de la acción escénica se encuentra ante el palacio real o ante el templo: Delfos al principio de las *Euménides.* No obstante la acción de las *Suplicantes* se desarrolla ante un lugar sacro, pero en las fronteras de la

ciudad, junto a la ribera; el problema consiste en descubrir si esas extranjeras, que dicen ser argivas, serán acogidas en el seno de la ciudad, tema que se retomará, por ejemplo, en el *Edipo en Colono* de Sófocles, pero del que aquí encontramos el primer ejemplo conservado. La naturaleza salvaje, con su repertorio de animales, sirve de referencia permanente: el león, el lobo, con la caza *de los* predadores *a los* predadores que interfieren al mismo tiempo con el sacrificio y la guerra: no se debe matar al enemigo como si se cazara una bestia salvaje; no se deben sacrificar a los dioses presas de caza, sino animales domésticos, compañeros del hombre en el dominio de la tierra cultivada [17]. El mundo salvaje y el mundo bárbaro pueden llegar a mezclarse: es el caso de Egipto en las *Suplicantes,* no tienen forzosamente una identidad, Jerjes representa el salvajismo en la medida en que su *hýbris*, su arrogante locura le ha conducido más allá de los mares, a Grecia y la viuda de Darío, aun siendo mujer, representa junto al coro de ancianos, los fieles, el mundo de la cultura.

En una sola tragedia, la segunda parte de las *Euménides,* la escena transcurre en el corazón de la ciudad, en el «hogar de Atenea», en la Acrópolis, ante un grupo de ciudadanos llamado a renovarse de generación en generación, muy cerca del Areópago, en la colina de Ares. Estos mudos encarnan el comienzo del tiempo cívico. Ante Atenea y los jueces, las Erinias y Orestes, son extranjeros cuyas relaciones con la ciudad deben ser definidas. Orestes será absuelto, pero no se convertirá en ciudadano. A las Euménides, como a las Suplicantes en Argos, se les atribuirá la condición de metecos, pero de metecos divinos. Ellas serán quienes definan el programa político de la joven democracia ateniense: «Ni anarquía, ni despotismo», programa que será retomado por Atenea: «Os distinguiréis por conducir siempre vuestro país, vuestro pueblo, con la rectitud de la justicia» (992-994).

Agamenón teme «la cólera de su pueblo», pero deja de tenerla en cuenta, por lo que se afirma como tirano. El único personaje explícitamente demócrata de la obra de Esquilo es un rey, el Pelasgo de las *Suplicantes*. Las hijas de Dánao se dirigen a él en nombre de las relaciones familiares. Él les

[17] Cf. Pierre VIDAL-NAQUET, «Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo», en Jean-Pierre VERNANT y Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia I*, pp. 137-160.

contesta señalando que lo que está en juego es todo el destino de la ciudad.

Eteocles es al mismo tiempo un líder político, que parece afrontar con lucidez la amenaza casi bárbara que pesa sobre la ciudad griega de Tebas, y el representante de una estirpe maldita, la de los Labdácidas. La acción trágica separa aquello que parece inextricablemente unido. Políticamente, Polinices es el enemigo de Tebas y un traidor de Tebas, con respecto a la estirpe es el doble de Eteocles. ¿Acaso la muerte de los dos hermanos salva a la ciudad por encima de las ruinas de la estirpe? Sí y no: el coro se divide en dos y, si confiamos en los manuscritos, las dos hermanas, Antígona e Ismene, se sitúan al mando de dos facciones que, a su vez, van a desgarrarse entre sí. La tragedia continúa: derecho contra derecho.

Esta paradoja de una adopción de la ciudad por las mujeres puede conducirnos a la siguiente reflexión: está claro que la ciudad griega no es la única civilización que excluye a las mujeres de la vida política, pero proporciona esta particularidad tan notable que consiste en dramatizar dicha exclusión, convirtiéndola en uno de los motores de la acción trágica. Aquí también son las distancias quienes permiten definir la norma. Clitemnestra, la mujer que habla «con sensatez, como lo haría un prudente varón», usurpa el poder político y la soberanía familiar. Su crimen consiste en haber asesinado a un esposo, pero, en las *Coéforas,* el coro, describiendo lo que puede hacer una mujer criminal, organiza la gama de crímenes concebibles: asesinato del padre, del hijo y del marido, no de la hija. Por otra parte, no deja de ser extraña la pareja que forman Clitemnestra y su hija Electra (algunos interpretan *alektra,* es decir, sin himeneo), hija virgen de una madre poliandra y, por tanto, viril como ella, pero tan decidida a vengar a su padre Agamenón como su madre lo ha estado para destruirlo [18].

Si «el sueño de una herencia puramente paterna nunca cesó de frecuentar la imaginación griega», lo mismo ocurre con el sueño de un mundo sin mujeres. El primero es formulado por Apolo durante su declaración en el proceso

[18] Véase Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Crecs,* nueva ed., París, 1985, pp. 163-166, de quien también tomo prestada la fórmula que cito a continuación entre comillas.

entablado contra Orestes, el segundo por Eteocles al principio de los *Siete*. A lo que añadiremos que, personajes creados o más bien recreados por Esquilo, las Danaides, sueñan con un mundo sin hombres [19]. Evidentemente, este último sueño no goza del mismo estatuto que los primeros, dado que éstos consiguen alimentarse en la realidad política y social. Aunque con ciertos límites: Apolo no es la tragedia y lo que dice un personaje trágico como Eteocles da cuenta de la *hýbris* del personaje, de su acceso al límite. En la *Orestiada*, cuando Atenea, es decir, la ciudad, absuelve a Orestes, proclama: «con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues estoy por completo del lado del padre» (737-738). Queda por decir que Atenea se esfuerza con éxito en convencer a las Erinias, divinidades femeninas, vengadoras de la sangre derramada, para que se instalen en Atenas, y en politizar de alguna manera los valores que ellas defienden: «No habéis sido vencidas. Simplemente un veredicto indeciso ha salido de la urna para que la verdad sea satisfecha, no para humillaros» (795-796). Los valores femeninos también provienen de la *timé*, del honor cívico [20].

Hombre-mujer, adulto-joven, la comparación no es artificial. Un hombre joven es femenino hasta que la prueba de la iniciación no haga de él un adulto. Al principio de las *Coéforas* Orestes y su hermana parecen cuasigemelos. Por desgracia, las clases de edad en la tragedia griega es un tema que todavía no se ha tratado. El *Orestes* de Esquilo es quizá el único personaje de la tragedia griega al que se puede seguir a través de una muerte ficticia, desde la infancia hasta la edad adulta: lactante en el relato de la nodriza de los *Coéforas*, cuando se le da por muerto, adulto y transformado positivamente por el tiempo en el proceso de Atenas: «Tiempo ha que he purificado esas manchas frecuentando otras moradas y recorriendo los caminos de la tierra y de los mares» (451-452). Entre los dos Orestes, el personaje de las *Coéforas*: es doble, masculino y femenino, valeroso y astuto, guerrero diurno y

---

[19] Sobre estas cuestiones véanse los trabajos de Nicole LORAUX, en especial *Les Enfants d'Athéna*, París, 1981, y de Froma I. ZEITLIN, sobre todo «The Dynamics of Misogyny: Muth and Mythmaking in the *Oresteia*», *Arethusa*, 11, 1-2, 1978, pp. 149-189.

[20] Véase Nicole LORAUX, «Le lit, la guerre», *L'Homme*, XXI, 1, 1981, pp. 37-67.

nocturno, hoplita y arquero [21]; es un efebo trágico. Eteocles se califica a sí mismo de hoplita, pero un hoplita aislado es algo contradictorio en sus propios términos —el hoplita no existe fuera de la línea de batalla— y esta contradicción es precisamente un aspecto de la censura que sufre el personaje.

Extraño destino el de los valores hoplíticos, el de la disciplina colectiva de la falange, en la tragedia de Esquilo. Son constantemente proclamados, triunfan incluso en el epílogo de las *Euménides,* y constantemente negados, por los héroes e incluso por las colectividades, en las recitaciones. En el *Agamenón,* Clitemnestra explica cómo debe ser el comportamiento de un ejército, a la vez audaz y respetuoso para con los dioses y el enemigo. Por tanto, la toma de Troya no es una obra de hoplitas, sino del «monstruo devorador de Argos» (824), que se abalanzó y «como un león carnicero fue lamiendo la regia sangre hasta saciarse» (827-828). El hoplita Eteocles morirá en un combate singular. Pero el problema más curioso es el que plantea la tragedia de los *Persas.* En esta ocasión, los personajes trágicos son los Persas, especialmente el rey Jerjes, y la obra fue escrita por un ateniense en honor de los suyos y de los griegos en general. Pero las técnicas recitativas utilizadas son sorprendentes. El ejército persa descrito al principio de la obra es una potencia en la que dominan los jinetes, los arqueros y los combatientes con carros. Cuando el corifeo se pregunta cuál será el final de la guerra, plantea el dilema en los siguientes términos: ¿Será vencedor el disparo del arco? ¿O ha prevalecido el vigor de la lanza de punta de hierro?» (146-148). La lanza es el arma del hoplita, está asociada a los valores del combate abierto, la falange se enfrenta a la falange, el arco es el arma de la astucia, el arma nocturna. Pero, también al principio de la obra, los griegos y los persas se enfrentan, además, simbólicamente, bajo la apariencia de un milano y un águila. Los dos son predadores, pero, de los dos, el águila es quien representa los valores de la soberanía y de las altitudes. El águila persa es la que «huye hacia el altar bajo (*eschara*) de Febo» (205-206) y el milano el que se precipita sobre ella desde el cielo. En cuanto a la guerra propiamente dicha, está sobre todo representada por la batalla naval de Salamina, emprendida gracias a la astucia de Temistocles y rematada con una imagen de

[21] Cf. Pierre VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia I,* pp. 152-155.

almadraba: los griegos acogotan a los persas como los pescadores a los atunes (424) en la «cámara mortuoria». El segundo episodio hoplítico de la segunda guerra médica, las Termópilas, no será tratado. Como mucho, la sombra de Darío anunciará la gran batalla, hoplítica y ampliamente lacedemonia, del 479: «¡Tal será la ofrenda de sangre vertida con la degollina en tierra de Platea por la lanza doria!» (816-817). ¿Es necesario dar cuenta de estas singularidades haciendo observar que los valores (hoplíticos) se enfrentan aquí tanto a los hechos conocidos por los espectadores (la astucia guerrera, la batalla naval) como al patriotismo ateniense que condujo a Esquilo a minimizar las hazañas de los hoplitas de Esparta?

Un episodio muestra que ahí se plantea una dificultad que queda por aclarar. Según Heródoto, quien escribe unos cuarenta años después de Esquilo y no es un autor trágico, Arístides —presentado por la historiografía griega como un moderado— habría desembarcado, durante el propio transcurso de la batalla, en la islita de Psitalía, con una partida de hoplitas, y masacrado a los persas que se encontraban allí (VIII, 95). Ahora bien, Esquilo, al final del relato del mensajero, centra de otra manera el episodio, que en su obra es posterior a la victoria, y, aunque hace intervenir soldados acorazados, la masacre se inaugura con armas arrojadizas: «Y en primer lugar eran golpeados [los persas] por lluvia de piedras tiradas a mano, mientras que, por los dardos que les caían impulsados por la cuerda del arco, fueron pereciendo.» Sólo tras la intervención de esas armas los griegos remataron a sus enemigos con arma blanca. ¿Verdad de Esquilo contra mentira de Heródoto? Esta tesis ha llegado a ser sostenida [22] y, de hecho, también la contraria. ¿U obligación del relato trágico que hace que los guerreros de un imperio sean aniquilados hasta el final por los combatientes más débiles, heroicos, claro está, pero protegidos y guiados por los dioses? Por encima del astuto mensajero de Temístocles hay «un genio vengador o alguna perversa deidad saliendo de algún sitio» (353-354). «Una deidad perdió al ejército, pues desvió la

[22] Charles W. FORNARA, «The Hoplite Achievement at Psyttaleia», *JHS*, 86, 1966, pp. 51-54; Georges ROUX, «Eschyle, Hérodote, Diodore, Plutarque racontent la bataille de Salamine», *BCH*, 98, 1974, pp. 51-94, interpreta el texto de otra manera, en sentido contrario: los arqueros serían los persas.

balanza en contra de nosotros sin concedernos igual fortuna» (345-346). Por el contrario, Milcíades, en el discurso que le atribuye Heródoto (VI, 109), dirigido al polemarco Calímaco la víspera de Maratón, dice lo siguiente: «Si presentamos combate antes de que algo podrido cobre aliento en el corazón de ciertos atenienses, y si los dioses se mantienen imparciales, estamos en condiciones de alzarnos con la victoria en la batalla.» ¿Relato histórico contra relato trágico? La mención de los arqueros, esos «pobres diablos» de la ciudad clásica, nos induce a abandonar el centro de la ciudad para acercarnos a sus lindes y categorías inferiores. ¿En qué medida aparecen los esclavos y los artesanos en la obra de Esquilo, y qué sentido tiene su presencia?

En las tragedias de Esquilo hay servidores y esclavos que no están sino por lo que dicen, en sí mismo son transparentes y su condición no interviene en modo alguno. ¿Son esclavos el mensajero de los *Persas* y el de los *Siete*? Representan una función dramática al igual que los heraldos, en las *Suplicantes* y en el *Agamenón*. En el prólogo del vigilante, al inicio de esta última obra, la condición servil se señala mediante una metáfora animal: el vigilante, tumbado en la azotea a la espera de la señal de la toma de Troya, se compara a un perro, pero a un perro que ha «aprendido a reconocer las constelaciones de las estrellas». El propio vigilante da cuenta de su doble dependencia, por derecho pertenece a Agamenón, de hecho al tirano femenino Clitemnestra. En las *Coéforas,* el servidor de Egisto lanza un grito de desesperación cuando su amo es asesinado.

En la obra de Esquilo existen propiamente dos clases de esclavos: esclavos por destino y esclavos por captura, estos últimos son griegos o hijos de dioses o reyes, víctimas de la ley de la guerra. Los primeros son anónimos con una sola excepción: la nodriza de Orestes en las *Coéforas*. Como ocurre en Grecia con muchos esclavos, lleva el nombre de su país de origen: Cilicia, la ciliciana. Es una escena sorprendente y célebre. Se acaba de anunciar la muerte de Orestes, pero, contrariamente a Euriclea en la *Odisea,* Cilicia no ha reconocido al niño. La escena tiene un tono cómico y está claro que, no sólo en Esquilo, sino en el conjunto de la tragedia griega, las escenas cómicas hacen intervenir a los esclavos, a la gente humilde, y hablan del cuerpo vivo o muerto. Pensemos en el guarda de la *Antígona* y en sus palabras «realistas». Lo

cómico es uno de los medios a través de los que la tragedia conecta con el presente.

Cilicia ha criado a Orestes, no por cuenta de su madre, sino «por la de su padre»[23] y ello le permite integrar su perorata en la acción trágica. Lo que dice el texto es característico de la representación de ese tipo de esclavo. Cilicia no conoce más que el cuerpo, el de un animal, por segunda vez en estos versos: «Sí, que a un ser desprovisto de razón hay que criarlo como si fuera un perrito —¿cómo no?— conforme al propio juicio. Un niño, cuando está todavía en mantillas, no sabe aún decir si tiene hambre o sed o tiene que orinar, sino que el joven vientre de los niños obra espontáneamente. Yo se lo adivinaba, pero creo que muchas veces me equivoqué, y lavandera, entonces, fui de los pañales del pequeño, que ambas funciones tenía, la de nodriza y lavandera» (753-760).

El modelo por excelencia de los esclavos de conquista es Casandra: al mismo tiempo concubina de Agamenón, profetisa de Apolo y esclava. Frente a ella Clitemnestra nombra la norma griega, pero se arroga el poder del tirano sobre el cuerpo de aquel a quien somete a la esclavitud. Toda la increpación de Clitemnestra a Casandra queda por analizar, incluida su notable oposición entre el destino de los esclavos en las casas de los nuevos ricos y en las de los amos «ricos de mucho tiempo». «De nosotros —dice Clitemnestra— puedes esperar lo que está establecido por la costumbre» (1046). Pero el juego de palabras es terrible: «Zeus, con benevolencia, te ha hecho partícipe de las abluciones en nuestra morada...» (1036-1037). Estas palabras anuncian el sacrificio humano que convertirá a Casandra en una víctima, junto a Agamenón.

En el *Prometeo* reencontramos esta misma relación entre el tirano y el esclavo occidental, pero enriquecida y presentada con mayor complejidad. Zeus-tirano y Prometeo-esclavo, un esclavo sometido a tortura, como sólo los esclavos pueden serlo, la pareja se encuentra entre los dioses. Pero hay esclavos, y esclavos y Prometeo opone el servilismo voluntario de Hermes, el servidor del tirano, a su propia condición: «Sábelo bien: no cambiaría yo mi desgracia por tu servilismo»

[23] Cf. Nathalie DALADIER, «Les mères aveugles», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XIX, 1979, pp. 229-244.

(966-967). Hermes no se reconoce como esclavo y no define a Zeus como su amo, sino como su padre [24].

Otra categoría social interviene en el *Prometeo,* la de los artesanos. El caso es único: en otras partes puede tratarse de la obra de los artesanos, por ejemplo en la descripción de los escudos incluida en los *Siete* y, en la época de Esquilo, la propia condición poética era la de un artesano [25], lo que asociaba de alguna manera al poeta con el mundo de la fabricación y del intercambio, pero, por regla general, el artesano que no es reconocido como tal en la ciudad no aparece en el escenario trágico. Bien es cierto que el artesano que vemos intervenir en el *Prometeo,* amarrando un esclavo a una roca con la ayuda de Poder y Fuerza [26], es un dios, Hefesto, un dios que no hace su trabajo sin pensar. Poder y Fuerza... los valores de la fabricación. Prometeo es el dios de la función técnica y Hermes el del intercambio. El *Prometeo* es quizá la última obra conservada de Esquilo y es cierto que la visión que de ella tenemos está fatalmente adulterada porque de la trilogía de la que formaba parte no poseemos ni la mitad ni el final, que contaba la liberación del dios encadenado. Tratemos de imaginar una *Orestíada* de la que nos dispusiéramos más que del *Agamenón.* Aun así: los problemas que afloran en esta obra, los referentes a la relación entre el poder y el saber, entre la función política y la función técnica, esos problemas quizá no han terminado de atormentarnos.

---

[24] Cf. Katerina SYNODINOU, *On the Concept of Slavery in Euripides,* Jannina, 1977, p. 92.

[25] Cf. Jesper SVENBRO, *La Parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque,* Lund, 1976.

[26] Ahora podemos remitirnos a Suzanne SAID, *Sophiste et tyran ou le problème du «Prométhé enchaîné»,* París, 1985, especialmente pp. 131-154.

VI

EL ESCUDO DE LOS HÉROES *

* Una primera versión del presente estudio apareció en los *Annali del seminario di studi del mondo classico*, Nápoles, 1979, pp. 96-118.

La palabra escrita se instala
en el advenimiento de los días contados,
sobre una pizarra de azar.

René Char, *Chants de la Balandrane*

Este trabajo [1] se sitúa en el encuentro de tres cuestiones que han atormentado —desigualmente— a los exegetas de Esquilo, tres cuestiones respecto a las cuales pretendo precisamente mostrar que en definitiva conforman una sola.

[1] Fue objeto, en su primera versión, de varias ponencias en inglés, a finales de 1976, en Bergen (Noruega), Bristol, Cambridge, Liverpool, Oxford y Londres. Los temas aquí tratados han sido además expuestos en seminarios realizados en Francia e Italia, antes de dar lugar a una comunicación en la «Association pour l'encouragement des études grecques», el 9 de enero de 1978. Agradezco a los participantes las observaciones que me hicieron, pero, una vez más, las discusiones que he mantenido con Nicole Loraux son las que han resultado más fructuosas. Nuestros intercambios de ideas sobre el texto de Esquilo se multiplicaron durante varios años. Por otra parte, cuando este texto ya había sido redactado me fue dado conocer dos manuscritos muy importantes: D. PRALON, «Eschyle: les *Sept contre Thèbes*», y P. JUDET DE LA COMBE, «Histoire des interprétations des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (fin XVIII[e]-XIX[e] siècle)»; de este último artículo no he podido leer más que lo referente al debate que tuvo lugar hasta Wilamowitz, autor que me sirve precisamente de punto de partida. Señalo en notas las indicaciones que he extraído del estudio de D. Pralon. Desgraciadamente esta última memoria permanece inédita.

El presente texto se concluyó en el mes de agosto de 1978, teniendo después ocasión, en el marco de un debate sobre los *Siete* organizado en la Universidad de Princeton, de descubrir los trabajos inéditos de F. I. Zeitlin, así como la disertación de W. G. THALMANN, *Dramatic Art in Aeschylus «Seven against Thebes»*, New Haven, Conn., 1978. La concordancia existente

La primera cuestión es, si así puedo llamarla, la de la «psicología» de Eteocles. Se ha señalado sistemáticamente: todo se desarrolla como si este personaje, que es *el* personaje de esta obra de Esquilo, sufriera, a partir del verso 653, lo que podríamos llamar una mutación brusca. Con su manera un tanto afectiva de tratar estos problemas, Gilbert Murray representa bastante bien la opinión común. Hasta el verso 652, Eteocles es un hombre «frío y tranquilo, tiene la mente despierta y se preocupa por el estado de ánimo de su pueblo»; en resumen, es el líder ideal de la *polis*. Después se produce el cambio: «En un segundo, Eteocles se transforma en otro hombre. Su frialdad y autocontrol han desaparecido. Ahora es un hombre desesperado, dominado, aplastado por la maldición.» [2] ¿Qué ha pasado? Eteocles ha decidido, durante el episodio precedente, que tras haber situado frente a los jefes enemigos seis héroes tebanos en las seis primeras puertas de Tebas, él mismo se enfrentará ante la séptima:

282 Ἐγὼ δέ γ' ἄνδρας ἕξ ἔμοι σὺν ἑβδόμῳ
ἀντηρέτας ἐχθροῖσι τον μέγαν τρόπον
ἐς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολών.

[Voy a poner en las salidas de las siete puertas a seis hombres, yo seré el séptimo, que remaremos contra el enemigo con mucho valor.] [3]

---

entre estos trabajos y mi estudio no puede sino alegrarme. Desde que este texto fue publicado en revista los problemas que en él se abordan han sido excepcionalmente tratados por Liana LUPAS y Zoe PETRE, *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d'Eschyle*, Bucarest y Paris,, 1981, y Froma I. ZEITLIN, *Under the Sign of the Shield*, Roma, 1982; por otra parte, P. JUDET DE LA COMBE ha intentado una síntesis titulada: «Eteocle interprète», en LALO y HAUSSMANN (eds.), *Études de littératures anciennes*, III (París, 1987), pp. 57-79.

[2] G. MURRAY, *Aeschylus; the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940, p. 140. [Vierto de las traducciones que el propio autor realiza de los textos en lenguas extranjeras. (*N. del T.*)]

[3] Utilizo y a veces corrijo libremente las traducciones de J. Grosjean (Pléiade) y de P. Mazon (C.U.F.); en varias ocasiones yo mismo he traducido directamente. [Para la versión castellana del texto analizado por el autor utilizo la traducción de Bernardo Perea Morales (Esquilo, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986), que en algunos casos ha sido necesario corregir levemente para adecuar el texto a los matices señalados por P. Vidal-Naquet. En aquellas ocasiones en que el autor señala una corrección con respecto a las traducciones que él menciona, he conservado la versión francesa añadiendo a pie de página la traducción española mencionada. (*N. del T.*)]

Que se trata de una conducta racional destinada a dominar lo imprevisible, es lo que dicen claramente los versos 285-286:

285 πρὶν ἀγγέλους σπερχνούς τε καὶ ταχυρρόθους
λόγους ἱκέσθαι καὶ φλέγειν χρείας ὕπο.

[Antes de que lleguen mensajeros alocados e informes demasiado rápidos que nos inflamen con su urgencia.]

Mensajeros alocados... es precisamente tras haber oído a un mensajero, al que por así decirlo descalifica de antemano, cuando Eteocles cambia brutalmente de comportamiento. Escuchando al *angelos*, al espía que ha enviado a las líneas enemigas, oye con calma la descripción, no obstante terrorífica, de los seis primeros jefes del ejército argivo. Frente a cada uno de ellos, instala un héroe tebano, pero el séptimo es su hermano Polinices, y se alza el ilustre clamor:

653 Ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἀμὸν Οἰδίπου γένος·
ὤμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραι τελεσφόροι...

[¡Oh locura venida de los dioses y odio poderoso de las deidades! ¡Oh raza de Edipo mía, totalmente digna de lágrimas! ¡Ay de mí, ahora llegan a su cumplimiento las maldiciones de nuestro padre!]

Si se da por supuesto el hecho en sí del cambio, el problema no consiste más que en explicarlo, y no es necesario ser un gran experto en lógica histórica para adivinar que no hay un número infinito de soluciones. La explicación más simple es, claro está, la que consiste en dar cuenta del carácter doble del Eteocles de Esquilo considerando el doble carácter de las fuentes que han inspirado al poeta. ¿No puede admitirse que éste ha mezclado, con mayor o menor destreza, dos tradiciones inconciliables? Así pensó Wilamowitz, quien, en 1903, dio una forma tajante a esta hipótesis: «La totalidad de su drama tiene dos motivos fundamentales (*Grundmotive*), completamente opuestos el uno al otro. Uno de ellos es la *Edipodea*, la historia ejemplar del oráculo de Delfos, de la desobediencia de Layo, de la maldición de Edipo, del destino fatal de la brutal pecadora. Esta historia llega a su fin con el asesinato recíproco de los dos hermanos. El otro motivo es el

de la defensa victoriosa de Tebas contra los argivos, el destino fatal de los Siete.»[4]. Dicho de otro modo, dos personajes se suceden en la obra de Esquilo: el *segundo* Eteocles, héroe de la Tebaida, salvador de Tebas, es el que aparece en escena al principio. Pero a partir del verso 653 cede el lugar al *primer* Eteocles, personaje de la *Edipodea,* hijo maldito del marido de Yocasta. Paradójicamente Wilamowitz podía escribir, en 1914, con dos páginas de intervalo, que Eteocles era la única personalidad individualizada, el único individuo de toda la tragedia de Esquilo, y que su creador «no se había preguntado: ¿cómo describiré a mi Eteocles? Tomó lo que le era dado (*Er nahm was ihm gegeben war*), pero ello era doble (*Das war aber Zweierlei*)... El portador de la maldición hereditaria era otro Eteocles»[5].

Si cito a Wilamowitz de esta manera no es por el placer de mostrar que el mejor filólogo de su tiempo propuso un esquema de interpretación que seguramente ninguno de nuestros contemporáneos estaría dispuesto a tomar en serio; precisamente lo que pretendo es mostrar que la interpretación tiene una historia que deja tras de sí tanto los logros duraderos como las problemáticas olvidadas. Nosotros mismos formamos parte de esta historia, luego es evidente que no se trata de no se sabe qué dialéctica hegeliana desembocante en el triunfo de la Idea. La explicación de Wilamowitz tenía el mérito de ser una explicación. Hoy no es sino un sedimento de la tradición. Puede decirse que el debate moderno, por ahora en curso, y al que este estudio desea aportar su contribución, fue inaugurado en 1937 por F. Solmsen en su artículo sobre el papel de la Erinia en la obra de Esquilo[6]. No pretendemos enumerar las partes interesadas y sus opiniones respectivas[7], pero nos resultará bastante fácil poner de manifiesto la lógica de la discusión.

Una actitud previa consiste en pensar que debemos fun-

---

[4] «Drei Schlusszenen griechischer Drama», *SDAW,* 1903, pp. 436 ss.; cito la página 438.

[5] WILAMOWITZ, *Aischylos Interpretationen,* Berlín, 1914, pp. 641-643; véase también *Griechische Versekunst,* Berlín, 1921, p. 199.

[6] F. SOLMSEN, «The Erinys in Aeschylus Septem», *TAPhA* 69, 1937, pp. 197-211.

[7] Lo esencial de la bibliografía reciente se encontrará en el artículo de síntesis de R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Septem contra Thebas», *YCS,* XXV, 1977, pp. 1-45.

cionar con las contradicciones de Esquilo y de su personaje. Incluso se puede pensar que son deliberadas, que se trata de un elemento de la «técnica dramática» del poeta, por utilizar la expresión que el libro sobre Sófocles de Tycho von Wilamowitz hizo célebre. Así, Roger Dawe estima que «en Esquilo hay contradicciones que ni siquiera una interpretación de extrema vanguardia puede reducir a un sistema lógico» [8]. Otros críticos piensan que su deber es probar que Esquilo y Eteocles son respectivamente un autor y un personaje perfectamente coherentes. De hecho no hay más que dos maneras de proceder. O se muestra que mucho *antes* del verso 653 Eteocles estaba ya condenado y lo sabía, o se intenta probar que, tanto *después* como antes de este verso fatídico, Eteocles no deja de ser un hombre político y un estratega.

La primera solución —la del propoio Solmsen— puede apoyarse, por ejemplo, en la invocación que pronuncia Eteocles al principio de la obra:

69 Ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολισσοῦχοι θεοί,
Ἀρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής.

[¡Oh Zeus, Tierra, dioses protectores de nuestra ciudad, y Maldición, Erinis muy poderosa por ser de mi padre!]

Pero lo contrario no es menos cierto, pues se puede afirmar que Eteocles sigue siendo hasta el final de la obra el jefe militar presente en la obertura. El extenso discurso que comienza en el verso 653 termina con una decisión de orden militar:

675 Φέρ' ὡς τάχος
κνημῖδας, αἰχμῆς καὶ πετρῶν προβλήματα.

[Que me traigan cuanto antes las grebas, defensa contra la lanza y contra las piedras.]

¿Acaso Schadewaldt no demostró antaño que el diálogo que sigue, entre Eteocles y el coro, es acompasado en escena

[8] R. D. DAWE, «Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus», *PCPhS*, 189, 1963, pp. 21-62, cf. p. 32; muy semejante a la interpretación de R. Dawe es la de A. J. PODLECKI, «The Character of Eteocles in Aeschylus *Septem*», *TAPhA*, 95, 1964, pp. 283-299.

por el armamento de Eteocles ataviado de hoplita?[9] Eteocles pierde la vida pero gana la guerra. Durante toda la obra sigue siendo el buen piloto, el *oiakostrophos* del verso 62, el navegante que sabe dirigir en plena tempestad el navio de la ciudad expuesto a los elementos desatados[10]. Una vía intermedia consiste en alternar sutilmente las relaciones entre la decisión de Eteocles y la de los dioses, en explorar este inagotable «entredós» de la tragedia griega. ¿Es Eteocles quien designa a los jefes tebanos que se enfrentarán a los jefes argivos, o la decisión ha sido tomada por encima de él? Este tema, como muchos otros, puede aderezarse hasta el infinito[11]. Aunque a veces la discusión ha llegado a ser muy sutil, tendemos a estar de acuerdo con R. Dawe, quien escribía que con ella «más que aprender sobre Esquilo asistimos a los debates de un club privado»[12]. Lo más grave, quizá, es que muchos de los participantes en la discusión se preocupan menos de interpretar a Esquilo que de dar a Eteocles una verosimilitud y una profundidad psicológicas conformes con «nuestras» propias costumbres mentales. Nos preguntamos qué ocurre detrás de la *skene*, como si realmente ocurriera algo[13], y, en última instancia nos esforzamos, con L. Golden, en hacer de Eteocles «*at least a believable human being*»[14].

---

[9] W. SCHADEWALDT, «Die Waffnung des Eteokles», *Mélanges H. Hommel*, Tubinga, 1961, pp. 105-116; véanse, sin embargo, las objeciones de O. TAPLIN, *op. cit., infra*, nota 19, pp. 158-161.

[10] Cf. G. KIRKWOOD, «Eteokles Oiakostrophos», *Phoenix*, 23, 1969, pp. 9-25; sobre la imaginería marítima y política también puede leerse Z. PETRE, «Thèmes dominantes et attitudes politiques dans les *Sept contre Thèbes d'Eschyle*», *Stud. Clas.*, XIII, 1971, pp. 15-28. Este último artículo contribuyó en gran medida a despertar mi interés por los *Siete*.

[11] Me limitaré aquí a remitir a unos cuantos artículos que se responden entre si: E. WOLFF, «Die Entscheidung des Eteokles in den *Sieben gegen Theben*», *HSPh*, 62, 1958, pp. 89-95; H. PATZER, Die dramatische Handlung den *Sieben gegen Theben*», *ibid.*, pp. 97-119; B. OTIS, «The Unity of the *Seven Against Thebes*», *GRBS*, 3, 1963, pp. 153-174; K. VON FRITZ, «Die Gestalt des Eteokles Aeschylus *Sieben gegen Theben*», en *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, 1962, pp. 193-222; A. LESKY, «Eteokles in den *Sieben gegen Theben*», *WS*, 74, 1961, pp. 5-17.

[12] R. DAWE, *loc. cit., supra*, n. 8, p. 21: «We are not so much learning about Aeschylus as witnessing the transactions of a private club.»

[13] Además del artículo de E. WOLFF citado *supra*, n. 11, véase, por ejemplo, F. FERRARI, «La Scelta dei difensori nei Sette contra Tebe di Eschilo», *SCO*, 19-20, 1970-1971, pp. 140-155.

[14] GOLDEN, «The Character of Eteocles and the Meaning of the *Septem*»,

Pero siempre se habrá de recordar que Eteocles no es un «ser humano», razonable o no; que no depende ni del psicoanálisis, tan sólo apto para interpelar a los vivos o a las ficciones que nos sean lo bastante familiares como para justificar ese modo de interpretación, ni del estudio del carácter propio de las novelas del siglo XIX. Se trata de un personaje de una tragedia griega y como tal debe ser estudiado. Los valores que se enfrentan de uno y otro lado del verso 653, por seguir manteniendo esta frontera simbólica, valores de la *polis,* valores relacionados con el universo familiar, no son estados de ánimo [15]. No tenemos por qué tapar los agujeros del texto, por qué pasar de un Eteocles textual a un Eteocles vivo, sino que debemos dar cuenta del texto procurando que éste signifique. Si Eteocles está desgarrado no es porque se trata de un rasgo de su carácter. El desgarro forma parte del propio engranaje trágico.

Segunda cuestión: Eteocles y las mujeres. En sí misma ha sido poco estudiada [16], pues estudiarla no significa contentarse con exclamaciones como la de U. Albini: «*L'idea di un coro femminile, trattandosi di una guerra, è splendida*» [17]. Eteocles es un dirigente político y militar, un hombre. Sus primeras palabras se dirigen a los ciudadanos de Tebas, concretamente a aquellos que Eteocles denomina, de manera bastante paradójica, los ciudadanos (los conciudadanos) de Cadmo:

CPh, 59, 1964, pp. 78-89 (cito la página 80). El Eteocles de L. Golden es un hombre sagaz en política y no cree en la fatalidad.

[15] Cf. J.-P. VERNANT, «Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega», *Mito y tragedia I,* pp. 30-32.

[16] Véase, sin embargo, R. S. CALDWELL, «The Misogyny of Eteocles», *Arethusa,* 6, 1973, pp. 197-231; R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Aeschylus, *Septem* 187-190, 750-771», *BICS,* 13, 1966, pp. 83-93; H. BACON, «The Shield of Eteocles», *Arion,* III, 3, 1964, pp. 27-38 (artículo esencial); EADEM, «Woman's two Faces: Sophocle's View of the Tragedy of Oedipus and his Family», *Science and Psychoanalysis,* X, 1966, pp. 13-23; S. BENARDETE, «Two Notes on Aeschylus Septem», *WS,* n. f., 1, 1967, pp. 22-30 y n. f., 2, 1968, pp. 15-17, en especial pp. 26-30 (con brillantes observaciones); U. ALBINI, «Aspetti dei Sette a Tebe», *Parola del Passato,* 27, 1972, pp. 289-300; sobre el problema femenino en la *Orestiada,* que ha sido mucho más estudiado, el artículo de F. I. ZEITLIN, «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*», *Arethusa,* 11. 1-2, 1978, pp. 148-189, es fundamental y remite a una importante bibliografía.

[17] U. ALBINI, *loc. cit. n. prec.,* p. 290.

1 Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια
ὅτις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἴακα νωμῶν βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ...

[Ciudadanos del pueblo de Cadmo, preciso es que diga oportunas palabras el que está vigilando en asuntos difíciles, dirigiendo el timón en la popa de la ciudad, sin cerrar con el sueño sus párpados.]

¿Pero quiénes son estos ciudadanos? Dos tesis se enfrentan: unos estiman que los únicos ciudadanos a los que se dirige el actor que encarna a Eteocles son los ciudadanos de Atenas, sentados en la orquesta del teatro de Dioniso en la primavera del 467[18], y sostienen que durante toda la obra Tebas es la máscara de Atenas, vencedora del enemigo persa. O. Taplin parece haber demostrado la tesis opuesta: Eteocles se dirige de hecho a figurantes, en particular a figurantes armados a quienes en los versos 30-35 el actor ordena dirigirse a las murallas[19]. Pero esto no transforma en absoluto el problema inicial. Pues los figurantes no son, precisamente, más que figurantes, y en el transcurso de la obra Eteocles no tendrá ningún interlocutor ciudadano, a menos que se considere al mensajero, que no es un personaje trágico, como un interlocutor de ese tipo. Pero su papel es puramente funcional. El interlocutor de Eteocles, a lo largo de los *Siete,* aparece en el verso 78 con la *párodos,* canto de entrada del coro, y, como en otras obras, este coro se compone de mujeres. Eteocles dialogará con las mujeres tebanas. O, para ser exactos: es con ellas con quien intentará entablar un imposible diálogo cívico. En la célebre perorata en la que Eteocles expresa el horror que le produce la raza femenina (verso 181-202), así como el temor a su subversión, pronuncia las siguientes palabras:

[18] En el mismo sentido, por ejemplo, H. J. ROSE, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus,* 1, Amsterdam, 1957, *ad. loc.*; Rose es seguido por C. DAWSON en su traducción comentada de los *Siete,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., p. 29; véase también D. LANZA, «Lo spettatore sulla scena», en D. LANZA, M. VEGETTI, G. CAIANI, F. SIRCANA, *L'Ideologie della città,* Nápoles, 1977, p. 61. En su reciente traducción de la obra (Londres y Nueva York, 1974), H. Bacon y A. Hecht señalan la presencia en escena de «ciudadanos varones de Tebas», pero no incluyen la demostración.

[19] *The Stagecraft of Aeschylus,* Oxford, 1977, pp. 129-136; la explicación de Taplin me parece decisiva; demuestra perfectamente que la tragedia, contrariamente a la comedia, desconoce el discurso dirigido a los espectadores, y que la puesta en escena implica obligatoriamente la presencia de figurantes.

193 τὰτῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλεται
αὐτοι δ' ὑπ' αὐτῶν ενδοθεν προθούμθα.

[La hueste apostada fuera de las puertas recibe refuerzos en máximo grado, mientras que dentro nos destruimos nosotros mismos.]

El *nosotros* de la ciudad implica aquí a Eteocles y a las mujeres. La ciudad, señalémoslo desde el principio, es presa de dos peligros, el riesgo exterior y el de la subversión femenina. Cierto es que tendremos ocasión de comprobar que las cosas son mucho más complejas, que «el peligro del exterior que no se debe dejar entrar y el peligro del interior que no se debe dejar salir» a los que se refiere H. Bacon [20] no constituyen sino uno y el mismo peligro, pero, en este momento inicial del tiempo trágico, Eteocles, jefe militar, tiene también la obligación de impedir que las mujeres se introduzcan en el terreno político:

200 μέλει γάρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω,
τἄξωθεν· ἔνδον δ' οὖσα μη βλάβην τίθει.

[Pues que lo de fuera es cosa de hombres, que las mujeres no piensen en ello, ¡que se queden dentro de su casa y no perjudiquen!]

Podemos y debemos insertar el discurso de Eteocles en esta larga polémica contra el *génos gynaikôn* inaugurada por Hesíodo (*Teogonía,* 591) [21] y retomada con frecuencia sobre todo en la tragedia. Se puede estimar que vituperando a las mujeres y rogándoles que no participen en la deliberación (μὴ γυνὴ βουλευέτω), que es por definición lo que todo coro hace [22], Eteocles se acomoda a la norma griega, al menos mientras sigue siendo el jefe lúcido de la ciudad, es decir,

[20] *Loc. cit., supra,* n. 16, p. 29.

[21] Véase el estudio de Nicole LORAUX, «Sur la race des femmes et quesques-unes de ses tribus», Les *Enfants d'Athéna,* París, 1981, pp. 75-117; el artículo se centra en el poema de Semónides de Amorgos contra las diversas tribus femeninas, pero está orientado de modo mucho más general.

[22] M. SHAW escribe, con mucho acierto, lo siguiente respecto a los personajes femeninos de la tragedia griega: «Indeed, by the very act of being in a drama, which always occurs outside the house, they are doing what women should not do» («The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama», *CPh,* 70, 1975, pp. 255-266 [v. p. 256]). ¿Pero esta observación tan sólo es válida para los *personajes* trágicos? Como mínimo esto invita a una indagación.

antes del verso 653 —por mantener, provisionalmente, esta escisión.

Pero Eteocles no sería un personaje trágico si no fuera *más allá* de la norma, o sea, si no franqueara la frontera que separa al ciudadano del tirano[23]. Eteocles cuestiona la existencia misma de las mujeres:

256 Ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἷον ὤπασας γένος.

[¡Oh Zeus! ¡Vaya compañía que nos diste con la raza de las mujeres!]

Es el coro de mujeres quien, en una sobrecogedora esticomitía, invoca a los dioses de la ciudad y Eteocles quien acusa a las mujeres, seres apolíticos por excelencia, de someter la ciudad a la esclavitud:

253 θεοι πολῖται, μὴ με δουλείας τυχεῖν.
Αὐτὴ συ δουλοῖς κἀμὲ καὶ πᾶσαν πόλιν.

[¡Dioses de la ciudad, que no sea mi suerte la esclavitud! ¡Tú misma te estás haciendo esclava! ¡Y a mí! ¡Y a toda la ciudad!]

Podríamos multiplicar los análisis, pero contentémonos con dos observaciones. En la famosa invocación a los dioses de los versos 69-77 ¿cuáles son, junto con Zeus y los dioses protectores de la ciudad, las divinidades femeninas invocadas por Eteocles? Se trata de Ara, la Maldición, de la Erinia paterna y también de Gea, la tierra de la patria. Una relación particular, sobre la que volveré a insistir, asocia a Eteocles con los demás descendientes de los Espartos y con la tierra de Tebas, pero esta relación directa implica siempre, en la mitología, lo que se denominará en términos *levi-straussianos* un exceso de masculinidad[24]. Nacidos de la tierra-madre, los varones —y sólo ellos— defienden la tierra-madre[25].

---

[23] Véase D. LANZA, *Il tiranno e il suo pubblico*, Turín, 1977, libro que, lamentablemente, se ocupa muy poco del Eteocles de Esquilo.

[24] Cf. Cl. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, I, París, 1958, pp. 236-241, y, en general, F. VIAN, *Les Origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, París, 1963; y sobre los mitos de autoctonía, véase sobre todo N. LORAUX, «L'autochtonie: une topique athéniennne», *Les Enfants d'Athéna*, pp. 35-73.

[25] Por el contrario, en la *párodos*, 110-165, el coro se dirige a cuatro divinidades femeninas (Atenea, Afrodita, Ártemis, Hera) y a cuatro divinidades masculinas (Zeus, Poseidón, Ares y Apolo); cf. S. BENARDETE, *loc. cit., supra*, n. 16, p. 27.

A las mujeres Eteocles no puede pedir más que una cosa positiva:

267 καμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων ἔπειτα σύ
ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον,
'Ελληνικον νόμισμα θυστάδος βοῆς,
θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμιον φόβον.

[Y tan pronto como hayas oído mis oraciones, como un peán, entona el grito sagrado que nos da suerte, rito griego del clamor que se eleva en la ofrenda de los sacrificios, que infunde valor en nuestros amigos y desata el miedo de los enemigos.][26]

¿Qué significa esta petición? Observemos en primer lugar, con L. Deubner, que el peán que Eteocles espera de las mujeres es un grito específicamente masculino[27]. Se trata de un grito de guerra que normalmente las mujeres no están capacitadas para lanzar. En ese momento el sacrificio estaría fuera de lugar. Eteocles se compromete sin duda a ofrecer a los dioses un gran sacrificio (271-278), pero el *ololygmos* en sí debe ser inmediato, debe responder a los deseos formulados por Eteocles. Si es así, el *ololygmos* debe corear no el sacrificio, ni siquiera la salvación de la patria[28], sino la guerra, no la muerte de un animal, sino la muerte de hombres. El poeta y su público lo saben, Eteocles se dispone a matar un hombre, el más allegado de los allegados. El equívoco entre la guerra y el sacrificio humano[29] ya ha sido esbozado en los versos 230-232:

230 'Ανδρῶν τάδ' ἐστί σφάγια καὶ χρηστήρια
θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους·
σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων.

[Eso es cosa de hombres, el ofrecer víctimas con el fin de obtener la respuesta de los oráculos divinos, acometiendo contra el enemigo[30]. Lo tuyo es, en cambio, callar y quedarte metida en tu casa.]

---

[26] Este texto fue estudiado con precisión por L. DEUBNER, «Ololyge und Verwandtes», *Aghandl-Press Ak*, 1947, 1, pp. 22-23.

[27] L. DEUBNER, *ibid.*, y p. 4, basándose en Pólux, I, 28.

[28] Al igual que en el verso 825. Como observa S. BENARDETE, *supra*, n. 16, p. 23, el coro no responde inmediatamente a la llamada de Eteocles.

[29] En otro lugar evoqué una similar utilización perversa del vocabulario sacrificial: cf. «Caza y sacrificio en la *Orestiada* de Esquilo», *Mito y tragedia I*, pp. 137-139.

[30] πειρωμένους es una corrección de H. Weil que nos inclinamos a juz-

Creo que estos versos contienen un buen ejemplo de lo que podemos llamar la «interferencia trágica»[31].

Ahora bien, esta relación entre Eteocles y las mujeres cambia por completo tras el verso 653. Desde este momento son las mujeres —a las que el mensajero llamará, después de la muerte de los dos hermanos en el verso 792, παῖδες μητέρων τεθραμμέναι, «jóvenes, mujeres demasiado hijas de vuestras madres» —como interpreta sutilmente P. Mazon—, quienes se inmiscuyen directamente en política dando consejos a Eteocles; pongamos por ejemplo las palabras que en el verso 712 lo resumen todo: πιθοῦ γυναιξί καίπερ οὐ στέργων ὅμως («obedece a mujeres, aunque no te guste»). La inversión persiste, las mujeres encarnan perfectamente, en lo sucesivo, los valores de orden, los valores cívicos, incluso si Eteocles, sumiéndose en su *hýbris* de guerrero de *aner hoplítes* (717), se resiste a obedecer. Inversión brutal, pues la obediencia, e incluso una disciplina propiamente militar, es precisamente lo que Eteocles pretendía imponer a las mujeres:

224 πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς εὐπραξίας
μήτηρ, γύναι, σωτῆρος·

[La disciplina, mujeres, es la madre del éxito salvador],

con este acercamiento sorprendente: *meter, gynai.* Eteocles había proclamado su soberanía sobre la población femenina así como su derecho a emplear la pena de muerte con quienquiera que pusiera en entredicho su autoridad, ya fuera «hombre, mujer o lo que haya entre ellos», ἀνηρ γυνὴ τε χὤ τι τῶν μεταίχμιον[32].

---

gar excelente, ya que los manuscritos oscilan entre πειρωμένοις y πειρωμένων.

[31] Cf. N. LORAUX, «L'interférence tragique», *Critique*, 317, 1973, pp. 908-925. Al insistir aquí sobre el aspecto «transgresivo» de la petición de Eteocles, transciendo la interpretación de J.-P. Vernant, quien ha escrito lo siguiente: «La única contribución a un culto público y político que Eteocles acepta de las mujeres y que sabe respetar el carácter distante de los dioses sin intentar mezclar lo divino con lo humano, es el *ololygē*, el *ioú-ioú* calificado como *hierós* porque la ciudad lo ha integrado a su propia religión y lo reconoce como el clamor ritual que acompaña el derrumbamiento de la víctima en el gran sacrificio sangriento» (*Mito y tragedia I*, pp. 35-36).

[32] *Metaíchmion* significa en el verso 197 «lo intermediario». ¿Eteocles está

También podemos preguntarnos si esta inversión que, en el espacio de un verso, sustituye un gobierno hipermasculino por una ginecocracia [33], no puede, a su vez, aclarar el tan polémico final de los *Siete* [34]. Pues, leyendo el texto de los manuscritos se constata que es precisamente un debate político lo que va a enfrentar la mitad de un coro a la otra mitad, ya sean o no conducidos por Antígona y por Ismene, debate que opone el derecho variable de la ciudad al derecho estable de la estirpe [35]. El epílogo de los *Siete,* aun en caso de no pertenecer en su totalidad a Esquilo, se inscribe plenamente en la lógica de la obra.

La tercera cuestión concierne, naturalmente, al sentido que conviene dar a la serie famosa de los siete discursos paralelos, de los *Redenpaare* de la crítica alemana, que pronuncian el mensajero y Eteocles, el primero describiendo a los jefes enemigos, el segundo invirtiendo esta descripción y designando a los jefes tebanos. Es en el interior de este contexto donde se sitúan las figuraciones de siete escudos argivos y de un escudo tebano que me atañen en este ensayo.

«demasiado enfadado para hablar con plena coherencia» (R. Dawson, *trad. cit.*, p. 50) o, por el contrario, extralimita por *hýbris* la polaridad masculino/femenino? Señalaremos (al igual que R. Dawson, *ibid.*) la importancia del vocabulario político. En el verso 199, *psephos* es la piedra que sirve para lapidar, y es también el instrumento del voto. Buen ejemplo de ambigüedad trágica.

[33] Sobre el significado del fenómeno en el pensamiento mítico, cf. P. VIDAL-NAQUET, «Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie», en *Le Chasseur noir,* París, 1983², pp. 267-288; sobre el tema ginecocrático en la *Orestíada,* cf. F. I. ZEITLIN, *loc. cit., supra,* n. 16, pp. 153-156, quien remite a la literatura anterior, especialmente al *Review Essay* de M. B. ARTHUR sobre las mujeres en el mundo clásico y las teorías interpretativas, *Signs. Journal of Women in Culture and Society,* 2, 1976, pp. 382-403. Expreso mi agradecimiento a F. I. Zeitlin por haberme comunicado este último artículo. He leído con provecho el estudio de Nicole LORAUX, *Les Enfants d'Athéna,* París, 1981, pp. 119-153: «Le nom athénien. Structures imaginaires de la parenté à Athènes.»

[34] Mi propósito no es el de abordar directamente este problema, por tanto no cito la inmensa bibliografía.

[35] Véanse los versos 1065-1075; en este caso estoy de acuerdo con S. BENARDETE, quien escribe, *loc. cit.*, p. 29: «Antígona sobrevive a Eteocles para provocar una escisión en la ciudad, exactamente en el punto respecto al cual él asumía audazmente que la ciudad constituía un todo.»

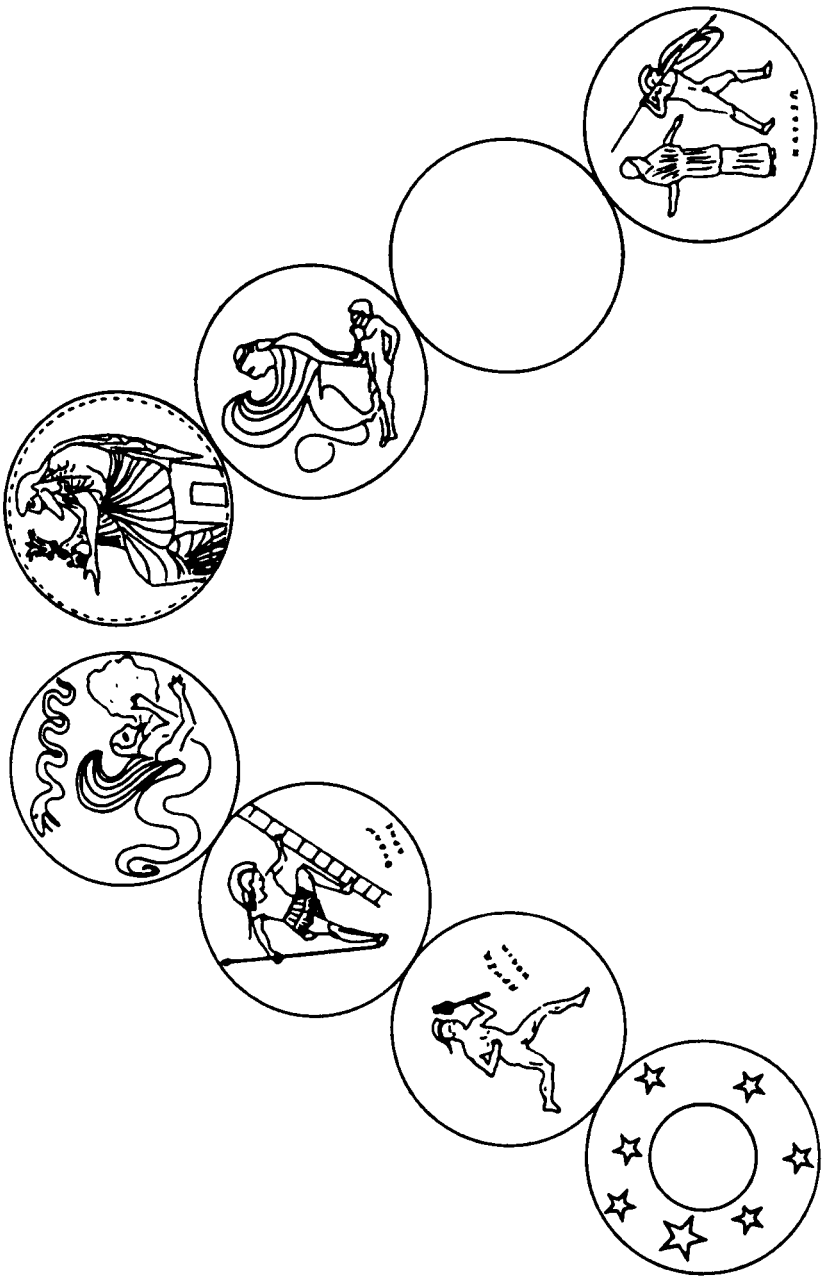


Figura V

Y en verdad que no se trata de un terreno virgen. Sólo con dificultad podemos calcular la amplitud de lo que en torno a este tema ha sido escrito desde que Friedrich Ritschl publicó en 1858 su célebre ensayo sobre el paralelismo en los siete discursos antitéticos[36], un intento de demostrar que el mensajero y Eteocles mantienen discursos rigurosamente paralelos y compuestos exactamente por el mismo número de versos, lo que significa que era necesario podar, tallar y cortar en el texto transmitido hasta conseguir la simetría absoluta de una oda lírica. Si menciono aquí el nombre de Ritschl —cuyo alumno favorito se llamó F. Nietzsche— no es porque me convenza eso que Wilamowitz denominó su «dialéctica tiránica»[37], sino porque el análisis de Ritschl, con su búsqueda algo terrorista, es cierto, de una simetría absoluta, es, a su manera, estructuralista antes de tiempo. Recordar el exceso al que fue conducido representa para mí una manera de elevar lo que J. Larsen denominaba —en circunstancias completamente diferentes— *«a humble prayer to Sophrosyne»*[38].

A partir de Ritschl, el «tema», como se ha dado en llamar, ha sido constantemente retomado: Pero queda por descubrir qué es lo que se busca en esta literatura. ¿Se trata de lo que constituye el objeto de este estudio: dar cuenta de las «mutaciones» paralelas de Eteocles y del coro de mujeres a través de la escena principal de la obra? En tal caso debo constatar, por ejemplo, que el principal estudio moderno, el de uno de los mejores discípulos de Wilamowitz, E. Fraenkel, no tiene absolutamente nada que enseñarnos, porque el problema en sí del sentido de la escena no es planteado[39]. En efecto, la mayor parte de la literatura moderna[40] no se ha atrevido a

---

[36] F. RITSCHL, «Der Parallelismus der Sieben Redenpaare in den *Sieben gegen Theben* des Aischylos», *JahrbClassPhil* 77, 1858, pp. 761-784, reeditado en *Kleine Philologische Schriften*, I, Leipzig, 1866, pp. 300-361 (apéndice, pp. 362-364).

[37] *Aischylos Interpretationen*, citado *supra*, n. 5, p. 74.

[38] J. LARSEN, «Federation for Peace in ancient Greece», *CPh*, 39, 1944, pp. 145-162; cito la página 145. Esta referencia me fue dada por A. AYMARD, «Rapport», en el «IX[e] Congrès international des sciences historiques», I, París, 1950, p. 516.

[39] E. FRAENKEL, «Die Sieben Redenpaare in Thebaner Drama des Aischylos», *SBAW*, 1957, Heft 5. Naturalmente, el estudio de Frankel contiene numerosas indicaciones útiles en cuestiones de detalle.

[40] Los trabajos que me han sido de mayor utilidad, además de la memoria citada *supra*, n. 16 de H. BACON, son los artículos de S. BENARDETE,

señalar francamente —a través de la red de imágenes que compone la escena— de qué manera la acción dramática progresa, o, dicho de otro modo, de qué manera actúa la Erinia de Edipo[41]. ¿En qué consistiría idealmente la tarea del intérprete? Repitámoslo contra la tradición positivista: hay que interpretar, aunque sólo sea porque el propio texto de Esquilo es una llamada constante a la interpretación, a un juego interpretativo. El mensajero describe sucesivamente los siete guerreros que van a asaltar Tebas, y describe, de forma más específica, los episemas que adornan sus escudos[42]. Se evocan siete escudos a los que viene a añadirse un octavo, el del tebano Hiperbio, aunque en total no son más que siete episemas, ya que el escudo de Anfiarao es virgen. Cada episema contiene, por supuesto, un significado evidente y violento con respecto a Tebas. Pero este significado es invertido por Eteocles, en su diálogo con el mensajero comentado por el coro[43]. Lo que no sabe Eteocles —antes del verso 653—, pero sí Zeus y su intérprete el poeta, es que esta red de emblemas que pretende anunciar la caída de Tebas no sólo presagia su salvación sino también el desastre de la casa de los Labdácidas, la muerte de Eteocles y de Polinices.

Idealmente la tarea del intérprete es en verdad gigantesca, ya que es preciso jugar a varios paños. Hay que considerar lo que dicen, directamente, los tres actores de la escena: el mensajero, Eteocles y las mujeres. Hay que considerar los personajes *representados* en primer término: los Siete contra Tebas y sus adversarios tebanos, y hay que considerar los

citados *supra*, n. 16. A. MOREAU, «Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les *Sept contre Thèbes*: Le «Blason en abyme», *BAGB*, 1976, pp. 158-181 (estudio que debe mucho al inédito de D. Pralon); y el libro de H. CAMARON, *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, La Haya y París, 1971.

[41] H. D. CAMERON habla con razón de «two intimately connecting systems, one of plot and theme and one of imagery», *op. cit.*, p. 15.

[42] La arqueología nos ha enseñado mucho sobre los episemas, ya sea por el estudio directo de los escudos, ya sea, sobre todo, por las representaciones figuradas de los vasos. Anne Jacquemin, antiguo miembro de la École d'Athènes, ha consagrado a este problema una memoria de *maîtrise approfondi* (1973), dirigida por P. Devambez y F. Robert. En ella demuestra perfectamente que la interpretación de los episemas de Esquilo no puede realizarse a partir de la arqueología.

[43] Además de los artículos citados *supra*, véase S. BENARDETE, H. D. CAMERON, «The Power of Words in the *Seven against Thebes*», *TAPhA*, 101, 1970, pp. 95-108.

personajes representados en *segundo término,* aquellos que figuran en los episemas, desde la luna de Tideo a la presunta Justicia de Polinices, hay que considerar la también representada red espacial, la de las siete puertas de Tebas y las divinidades que las guardan. Finalmente hay que considerar, más allá del texto de Esquilo y de las lecturas que de él se han hecho desde Eurípides hasta nuestros días, los textos que sirvieron a Esquilo de referencia, los poemas homéricos y las epopeyas perdidas del ciclo tebano. Esto es, en resumen, lo que una enumeración global debiera establecer. Empresa difícil donde las haya[44], quizá irrealizable. No es tal cosa la que persigue mi ambición. Mi propósito es definir *una* red de significados, la de los episemas, para relacionarla con el movimiento dramático de la obra. Ni que decir tiene que más tarde no evitaré mirar en otras direcciones ni hacer intervenir otros niveles del texto, pero creo haber definido claramente el objetivo primordial que me he asignado.

Ahora me propongo, en calidad de hipótesis puramente *práctica,* leer el conjunto de los episemas con la ayuda de un esquema tomado de una manifestación artística de la época de Esquilo, el del frontón esculpido[45]. No es que quiera en modo alguno sugerir que Esquilo tenía tal esquema en mente al escribir esta escena trágica; tan sólo creo que este esquema permite reagrupar cómodamente un cierto número de elementos, hacerlos significativos para *nuestros* ojos que han leído a Esquilo y visto los frontones de Olimpia. Se admitirá, al menos me lo parece, que estas dos formas de arte coinciden a veces. Además el propio Esquilo nos invita a confrontar dos formas de arte. ¿Acaso no describe, mediante su texto, un mundo imaginario de objetos fabricados, de objetos parlantes, de objetos significantes, a la vez como presagios y como obras de arte? En cuanto al método aquí empleado para describir los objetos, me refiero a los episemas, no pretende ser particularmente original. Se trata tan sólo de aplicar la

---

[44] Sólo Didier Pralon tuvo este atrevimiento, por eso siento tanto que no se haya publicado su estudio.

[45] A pesar de que nuestros métodos son muy diferentes no puedo dejar de remitir a la tentativa que hizo J. MYRES de leer de esta manera el texto de Heródoto: véase su *Herodotus Father of History*, Oxford, 1948. El esquema que ilustra mi hipótesis (*supra*, p. 138, y que ha sido dibujado por A. Schnapp-Gourbeillon, a quien expreso mi agradecimiento, no tiene —¿es necesario precisarlo?— la menor pretensión arqueológica.

antigua regla escolástica y de definir cada objeto *per genus proximum et differentiam specificam.*

Empecemos por el principio: el primer escudo, el de Tideo, lleva un ὑπέρφρον σῆμα, un «blasón de orgullo» (387):

388 φλέγονθ' ὑπ' ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον·
λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ σάκει,
πρέσβιστον ἄστρων, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει.

[Un cincelado cielo fulgente de estrellas. En medio del escudo, se destaca la luna llena, la más digna de todos los astros, ojo de la noche.]

La réplica de Eteocles se basa en el rechazo del sentido simbólico de los blasones en general:

398 οὐδ' ἑλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα·

[Los blasones no producen heridas.]

Pero aquí no se trata más que de un primer tiempo, dado que, Eteocles, jugando con los dos sentidos posibles de la palabra *noche,* el sentido «físico», y el «metafórico»[46] de muerte, anuncia que el símbolo se volverá en contra de su posesor:

403 εἰ γὰρ θανόντι νὺξ ἐπ' ὀφθαλμοῖς πέσοι

[Si es cierto que la noche caiga sobre sus ojos al morir],

en el punto de partida de la serie nos encontramos, sin lugar a dudas, en el cosmos, pero un cosmos nocturno, un cosmos en donde la luna es central y funciona como un antisol[47], «un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit», por tomar prestada una imagen de Victor Hugo.

Con el escudo de Capaneo, abandonamos el mundo cósmico para penetrar en el de la guerra y los guerreros:

[46] Cf. S. BENARDETE, *loc. cit., supra,* n. 16, p. 5.

[47] En general nos referiremos al estudio de Claire PREAUX, *La lune dans la pensée grecque*, Bruselas, 1973, *passim.*

432 Ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον,
φλέγει δὲ λαμπὰς διὰ χεροῖν ὡπλισμένη·
χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν· Πρήσω πόλιν.

[Por blasón tiene un hombre sin armas portador de fuego. Arde una antorcha entre sus manos a modo de arma, y dice en letras de oro: «Prenderé fuego a la ciudad».]

Del cosmos hemos pasado, efectivamente, al mundo de los hombres, de los hombres que hablan y que escriben. El escudo ya no sólo significa a través de la imagen sino también a través del texto, que es igualmente mentiroso. El guerrero está *gymnos*. La palabra tiene aquí el sentido técnico clásico. El guerrero «desnudo» es el guerrero armado a la ligera[48], especialista en combates nocturnos, usuario de técnicas de caza y de emboscada, uno de los dos tipos de soldados que conocía la Grecia clásica[49], y el texto subraya este aspecto mediante el empleo del verbo *hoplizo*: la antorcha es el arma de este guerrero de la noche[50]. A esta clase de soldado se opone el *hoplita* pesadamente armado, al que no tenemos que ir a buscar muy lejos, pues figura precisamente en el blasón del guerrero que viene a continuación, Eteoclo:

465 Ἐσχημάτισται δ' ἀσπὶς οὐ σμικρὸν τρόπον,
ἀνὴρ δ' ὁπλίτης κλίμακος προσαμβάσεις
στείχει πρὸς ἐχθρῶν πύργον ἐκπέρσαι θέλων·
βοᾶ δὲ χοὗτος γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς
ὡς οὐδ' ἂν Ἄρης σφ' ἐκβάλοι πυργωμάτων.

[Está adornado su escudo de forma no humilde: un hombre armado con todas sus armas sube los peldaños de una escala arrimada a una torre de los enemigos con intención de destruirla. También grita éste, en letras que forman palabras, que de las torres ni Ares siquiera podrá derribarlo.]

Extraño hoplita, en verdad, que combate en solitario y no, como debe ser, alineado con otros hoplitas. Además de la

---

[48] *Armourless*, según vierte H. Seir Smyth en la traducción de la *Loeb Classical Library*.

[49] Véanse mis artículos «Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», y «Le cru, l'enfant grec et le cuit», en *Le Chassseur noir*, París, 1983², pp. 151-175 y 177-207; F. I. ZEITLIN ha mostrado con detalle, *loc. cit., supra*, n. 16, pp. 160-162, cómo funcionaban en la *Orestíada* estas oposiciones que ayudan a definirel personaje de Orestes.

[50] ¿Es preciso recordar que, en la literatura griega, el incendio de una ciudad se produce de noche?

transición del guerrero «desnudo» al guerrero pesadamente armado, anotemos otros dos deslizamientos, o, si se prefiere, otros dos adelantos respecto al escudo precedente. En el escudo de Capaneo la ciudad había sido simplemente nombrada: Πρήσω πόλιν («Prenderé fuego a la ciudad»); pero esta vez es representada mediante su símbolo más significativo: la muralla. El desafío del guerrero «desnudo» se remitía a la ciudad, el del hoplita se remite al dios de la guerra salvaje: Ares.

Este último cambio de plano facilita, si así puede decirse, la mutación que introduce el escudo del cuarto jefe, Hipomedonte, del mundo de los hombres, al mundo primordial de los dioses y al combate que éstos han debido asumir para imponer su soberanía.

491 ὁ σηματουργὸς δ' οὔ τις εὐτελὴς ἄρ' ἦν
ὅστις τόδ' ἔργον ὤπασεν πρὸς ἀσπίδι,
Τυφῶν' ἱέντα πυρπνόον διὰ στόμα
λιγνὺν μέλαιναν, αἰόλην πυρὸς κάσιν·

[No era un cualquiera de poco precio el que grabó el emblema, el que en el escudo hizo este trabajo: Tifón que a través de su boca que exhala fuego lanza una espesa y negra humareda, arremolinada hermana del fuego.]

El texto escrito desaparece y no reaparecerá sino en el último escudo con representación humana [51]. Tanto en el universo superior al humano de las fuerzas cósmicas, de Zeus y su adversario Tifón, como en el mundo monstruoso de lo infrahumano representado por la Esfinge, el signo escrito es innecesario. Escribir es, sin duda alguna, lo característico del hombre. Con Tifón el texto de Esquilo efectúa lo que podríamos llamar un retorno a Hesíodo. Tifón no existe en sí mismo, sólo existe en y por su combate con Zeus evocado en la *Teogonía* [52]. Representado sobre un escudo, Tifón reclama casi automáticamente la llegada de Zeus. Pero Zeus no puede figurar en un escudo argivo: eso equivaldría a prever la

[51] No considero como hombre al cadmeo que aparece bajo la Esfinge en el verso 543, o por lo menos no se trata del personaje central de la escena. No puede ni leer ni escribir, y tiene motivos para ello.

[52] HESÍODO, *Teogonía*, v. 820 ss.; a propósito de este texto véase M. DETIENNE y J.-P. VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence, la Mètis des Grecs*, París, 1978², pp. 115-119. Sobre Tifón en Esquilo, véase A. MOREAU, *Eschyle: la violence et le chaos*, París, 1985, pp. 147-150.

victoria del enemigo. Zeus, *al menos en un primer momento,* debe figurar en el campo tebano, el que, militarmente, está destinado a vencer:

519 Ὑπερβίῳ τε πρὸς λόγον τοῦ σήματος
σωτὴρ γένοιτ' ἂν Ζεὺς ἐπ' ἀσπίδος τυχών.

[Así que para Hiperbio, de acuerdo con lo que indica su emblema, podrá ser Zeus su salvador.] [53]

Dado que Hiperbio es el único tebano cuyo escudo se describe deberá figurar en nuestro conjunto [54].

Abramos aquí un doble paréntesis, en primer lugar para decir que el enfrentamiento entre Zeus y Tifón es precisamente lo que nos lleva a imponernos el modelo del frontón. Si una forma clásica de decorado timpanal existe en el frontón arcaico y clásico es justamente «la agrupación antitética» [55], y, más concretamente, el enfrentamiento entre las divinidades del orden y de la soberanía cósmica y las del desorden primitivo: monstruos o gigantes. Pero, además, ya intuimos que Zeus no es, no puede ser, un episema como los demás. Y no es el hecho de pertenecer provisionalmente al campo de Eteocles lo único que le confiere su originalidad. Su llegada se prepara a lo largo de toda la escena. Capaneo afirma que «ni siquiera el desafío del propio Zeus derribándose ante él lo detendría», palabras que son inmediatamente retenidas por Eteocles (443). Quien derribará al agresor es el rayo, arma de Zeus, es el rayo, y no la antorcha de su episema, quien será realmente *pyrphoros* (444). Zeus precede y Zeus sucede.

El quinto jefe, Partenopeo, también afirma que debastará la ciudad «violentando a Zeus», βιᾳ Διός (531-532), y la cuestión que se plantea es la de saber si, en el verso 662, la

---

[53] Los versos 515-520 han sido innecesariamente atetizados por Dindorf y, tras sus pasos, por Mazon.

[54] A. VERRALL, en su comentario a los versos 473 y 622 de su edición de los *Siete* (Londres, 1887), intentó antaño demostrar, completamente en vano, que Megareo, del que se exalta la fuerza de los brazos (473), tenía un brazo representado en su escudo y que Lástenes llevaba un escudo adornado con una pierna. También creo que H. BACON no dispone de ningún argumento válido para apoyar su propia hipótesis (*loc. cit.*, n. 16, p. 35): Eteocles llevaría en su escudo el símbolo de la Erinia.

[55] Me doy por satisfecho remitiendo a E. LAPALUS, *Le Fronton sculpté en Grèce*, París, 1947, pp. 284 ss.

Justicia [*Dike*], hija de Zeus, se encuentra efectivamente en el campo de Polinices. Presente desde el principio hasta el final de la escena, Zeus domina con pleno derecho nuestro frontón.

Ahora estamos en condiciones de abordar la parte derecha con el episema del escudo de Partenopeo [56].

539 τὸ γὰρ πόλεως ὄνειδος ἐν χαλκηλάτῳ
σάκει, κυκλωτῷ σώματος προβλήματι,
Σφίγγ' ὠμόσιτον προσμεμηχανημένην
γόμφοις ἐνώμα, λαμπρον ἔκκρουστον δέμας
φέρει δ'ὑφ' αὑτῇ φῶτα Καδμείων ἕνα,
ὡς πλεῖστ' ἐπ' ἀνδρὶ τῷδ' ἰάπτεσθαι βέλη.

[Car sur l'écu d'airain, rempart [57] arrondi de son corps, il allait brandissant l'outrage infligé à la cité, la Sphinge, mangeuse de chair crue, dont l'image, fixée par des clous, se détache, éclatante, en relief, et qui maintient sous elle un d'entre les Cadméens, afin d'attirer sur le guerrier le plus de traits qu'il se pourra*.]

En este caso sólo he modificado un poco la traducción de P. Mazon, quien hablaba de «Tebas» cuando el texto habla de la ciudad. Aunque es verdad que en el contexto de los emblemas se ha pasado de la ciudad en general a la ciudad cuyo destino se decide en la obra. Lo que la Esfinge [58] retiene bajo sí es un «cadmeo». Y la presencia del monstruo nos introduce por primera vez en las leyendas conflictivas de Tebas y de la familia de los Labdácidas. «La ofensa infligida a la ciudad» es también la gloria y la desgracia de Edipo, rey de Tebas y esposo de Yocasta.

El séptimo escudo, el del adivino Anfiarao, personaje que,

---

[56] En el texto de los manuscritos, el nombre del portador del escudo se da en el verso 547, después de la descripción del personaje y de su escudo, y creo que es preciso conservar este orden.

[57] No estoy de acuerdo con H. Bacon y A. Hecht en que sea necesario traducir *problemati* por *riddle* y ver en este término una alusión al enigma de la Esfinge, pero un juego en torno a la palabra no está totalmente excluido.

* [Un insulto para la ciudad hay en su escudo forjado en bronce —redonda defensa para su cuerpo— que estaba blandiendo: carnicera Esfinge sujeta con clavos, brillante figura en relieve que entre sus garras lleva un guerrero, un hombre cadmeo, de modo que sobre este hombre puedan caer lanzados muchísimos dardos.]

[58] S. BENARDETE, *loc. cit.*, p. 12, escribe mediante una litote: «Partenopeo lleva una imagen que, aunque inamistosa para los tebanos, no les es extranjera como Tifón.»

como veremos, da en cierto modo la clave del conjunto [59], no nos retendrá más que por el juego de oposiciones que introduce:

591 σῆμα δ' οὐκ ἐπῆν κύκλῳ·
οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει.

[Pero no existe blasón en su escudo, pues no quiere parecer el mejor, sino serlo.]

De resultas, el conjunto de los demás escudos es trasladado del ser al parecer y situado en el reino de los signos ambiguos.

El último episema figura en el escudo de Polinices y es el más completo de todos. Al igual que los escudos números 2 y 3, lleva un lema escrito; al igual que estos mismos escudos lleva un personaje humano, un «guerrero en oro cincelado», no se trata de un simple hoplita, como en el caso del escudo de Eteocles, sino que al lado del hombre figura una mujer que *dice* ser divina:

642 Ἔχει δὲ καινοπηγὲς εὔκυκλον σάκος
διπλοῦν τε σῆμα προσμεμηχανημένον
χρυσήλατον γὰρ ἄνδρα τευχηστὴν ἰδεῖν
ἄγει γυνή τις σωφρόνως ἡγουμένη·
Δίκη δ' ἄρ' εἶναί φησιν, ὡς τὰ γράμματα
λέγει· Κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε καὶ πόλιν
ἕξει πατρῴων δωμάτων τ' ἐπιστρόφας.

[Lleva un escudo recién forjado, enteramente redondo, con un doble blasón adaptado, en el que se ve un hombre cincelado en oro, un guerrero al que una mujer guía con prudencia. Dice que es Justicia, según manifiesta el letrero: «Haré regresar del exilio a este hombre, que posea su ciudad patria y vuelva a habitar su palacio».]

Con Polinices, como anteriormente con Partenopeo, hemos pasado en realidad de la guerra extranjera, de la agresión bárbara contra una ciudad en la que se habla griego, según se señala en el verso 72-73, al conflicto que desgarra Tebas. El

[59] Como ha afirmado, con razón, A. MOREAU, *loc. cit., supra*, p. 40, Anfiarao es el «portavoz del escritor» (p. 164). Es la función normal del adivino en la tragedia; cf. *supra*, pp. 111-113.

tebano que la Esfinge retiene es la diana de los defensores tebanos. Es la *justicia,* particular por definición, de Polinices, la que debe conducirle al interior de su ciudad, al interior de su *oikos.*

Permanezcamos un momento más en el contexto de los emblemas. ¿Cómo se organiza el conjunto? ¿Es posible sacar conclusiones provisionales de este examen? A lo largo del análisis hemos intentado mostrar los desplazamientos que se producían de un episema a otro, como en una gama cromática [60], pero ahora podemos ir más lejos. De uno y otro lado del enfrentamiento entre Zeus y Tifón, en el que se conoce de antemano al ganador y que marca una escisión indiscutible, el lado «izquierdo» es el lado del cosmos, el lado de la guerra extranjera y las dos formas fundamentales de la actividad guerrera. El único elemento femenino es el astro lunar; aun así es preciso subrayar que el poeta no menciona realmente esta dimensión femenina. Sin embargo, los hombres son auténticos varones, violentos guerreros. El lado «derecho» es el de la leyenda de Edipo introducida por el escudo de Partenopeo. Es el lado en el que domina el universo femenino. Se trata del caso adecuado para hablar de ginecocracia. La Esfinge, personaje a la vez femenino e infrahumano —pues come crudo— inmoviliza, en el escudo de Partenopeo, a un ciudadano de Tebas. Una mujer es quien conduce al guerrero del escudo de Polinices. El lado izquierdo es el lado de la *polis* enfrentada al enemigo, al agresor bárbaro que quiere destruir la ciudad; este lado resume la primera parte de la obra. El lado derecho recuerda los espantosos problemas de la casta de los Labdácidas. Y, si es necesario volver al personaje «dividido» de Eteocles con el que he empezado, diré que el lado izquierdo concierne a Eteocles guerrero y ciudadano, mientras que en el lado derecho se trata del Eteocles hijo de Edipo y Yocasta, del hermano de Polinices. Lo menos que se puede decir es que la «escisión» del verso 653 ha sido cuidadosamente preparada. Es cierto, tal y como se afirma en el verso 519, que existe un lenguaje del blasón.

Si mi análisis no es completamente falso, debiera encontrar alguna confirmación en el contexto, es decir, en los

[60] Sobre este punto, cf. S. BENARDETE, *loc. cit.,* pp. 16-17.

portadores de estos escudos y en los compañeros de Eteocles. Y es exactamente lo que ocurre.

Pasar de los episemas a los portadores de los escudos es tanto más legítimo cuanto que se trata propiamente de lo que hace Esquilo. Así, cuando Eteocles «da la vuelta» al episema de Eteoclo habla en dual «de ambos guerrros y de la ciudad representada en el escudo»: καὶ δύ' ἄνδρε καὶ πόλισμ' ἐπ' ἀσπίδος (478)[61]. Uno de los guerreros es Eteoclo, el otro es el hoplita representado en su escudo. En el verso 544, ἐπ' ἀνδρί designa al cadmeo atrapado por la Esfinge, y sus heridas simbólicas cuentan como heridas reales. Y cuando Eteocles proclama, en el verso 398, que los blasones no producen heridas no hay que olvidar que se trata de las palabras pronunciadas por un héroe trágico dominado por la Ate. Los blasones no producirán las heridas que anuncian, pero a través de ellos actúa la Erinia. Si esta labor se realiza tras la máscara, mediante la astucia, la *metis* —cuya presencia es aquí constante, aunque sólo sea por la representación de la habilidad engañosa de los artesanos— es porque se trata de una de las normas del género.

Pero volvamos, siguiendo el orden de nuestro frontón, a los propios personajes representados. El lado izquierdo, que se puede extender hasta Hipomedonte, es claramente el de la *hýbris* masculina, el de la bestialidad masculina. Así Tideo:

392 · βοᾶ παρ' ὄχθαις ποταμίαις, μάχης ἐρῶν,

[Grita junto a la ribera del río, ansioso de lucha.]

El orgullo de Capaneo es sobrehumano, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονεῖ (425), pero, como revela Eteocles, este guerrero es delatado precisamente τῶν τοιματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων (438), «por aquello que para los hombres es vano pensamiento». Eteoclo, cuyo escudo desafía a Ares, tiene un armamento animal y bárbaro, βάρβαρον τρόπον (463). El portador de Tifón, Hipomedonte, es menos hombre que gigante (488)[62]. Por el contrario, en el lado derecho no existe nada semejante. Partenopeo es un ἀνδρόπαις ἀνήρ (533), un

[61] S. BENARDETE hace bien en hablar de la «absorción de Eteocles por su imagen», *loc. cit.*, p. 8.

[62] Lo mismo ocurre con Capaneo, quien es propiamente un *gigas* (424).

hombre-niño-hombre, definición que redobla lo ya dicho por su nombre, en torno al cual improvisa el mensajero (536). No se trata de un ciudadano sino de un meteco, de un marginal respecto a la ciudad de Argos (548). Su nombre, que contrasta con su bestialidad, tiene tantas más connotaciones femeninas cuanto que no se define a Partenopeo, conforme a la regla griega, mediante el nombre de su padre, sino evocando a su madre: este guerrero «ha nacido de una madre criada en los montes» μητρὸς ἐξ ὀρεσκόου (532), en este caso Atalanta, a quien el texto no nombra [63]. ¿Pero de qué manera Esquilo hubiera podido introducir mejor este tema «matrilineal» sino emparejándolo con el motivo «ginecocrático» del escudo?

El caso de Anfiarao es, por supuesto, completamente diferente. Adivino, privado de episema por voluntad de «ser», este guerrero es el que da sentido a todo el episodio. Señalemos dos puntos. Anfiarao, que quiere decir, según un tipo de juego verbal empleado a menudo por Esquilo, «el hombre de la doble imprecación» [64], maldice eficazmente a dos personajes, Tideo y Polinices, el primero y el último, procedimiento que vuelve significante la totalidad del episodio. A propósito de Tideo dice que es 'Ερινύος κλητήρ (574), el heraldo, casi el ordenanza de la Erinia [65]. Cualificar a Tideo de esta forma representa para Esquilo una manera de instruirnos, mediante la palabra verídica del adivino, sobre lo que se está decidiendo en la escena. En el discurso de Anfiarao, aquello que Tideo *introduce* es rematado por Polinices. Sin duda alguna este último está *políticamente* condenado, pues ataca a la ciudad

---

[63] Sófocles glosará a Esquilo de esta manera: ἐπώνυμος τῆς πρόσθεν ἀδμήτης χρόνῳ μητρὸς λοχευθείς πιστὸς 'Αταλάντης γόνος (Recibió el nombre de su madre, quien permaneció tanto tiempo virgen antes de darlo a luz, Partenopeo, digno hijo de Atalanta, *Edipo en Colono*, 1321-1322).

[64] Como bien ha visto D. Pralon. Por no poder probar que Esquilo lo tenía efectivamente en mente, he dejado de lado aquello que, en la leyenda de Anfiarao y de su mujer, podría justificar ampliamente el puesto ocupado por el adivino en la mitad «ginecrocática» del cuadro. Y sin embargo, ¿cómo se puede dejar de pensar en el verso de Homero: ἀλλ' ὅλετ' ἐν Θήβῃσι γυναίων εἵνεκα δώρων («Pero él pereció en Tebas a causa de presentes femeninos», *Odisea*, XV, 247)? Sobre este punto, véase A. MOREAU, *loc. cit.*, *supra*, n. 40, p. 169. En el verso 578 el propio Anfiarao improvisa en torno al nombre de Polinices, *el hombre de las mil querellas*.

[65] Κλητήρ es próximo al homérico καλήτωρ, al micénico *ko-re-te* que designa un funcionario; sobre estos últimos términos, cf. J. TAILLARDAT, «Notules mycéniennes, I», *REG*, LXXIII, 1960, pp. 1-5.

de sus antepasados, πόλιν πατρῷαν (582)[66], a la tierra de su patria (585). No se trata simplemente de una guerra extranjera. Polinices es un tebano. Pero Anfiarao también dice:

584 Μητρός τε πηγὴν τίς κατασβέσει δίκη;

[¿Qué reivindicación puede extinguir la fuente materna?]

P. Mazon traduce: «Est-il donc un grief permettant de tarir la source maternelle?» Pero ¿de qué fuente se trata? ¿De Dirce, símbolo de Tebas?[67]. Quizá en un primer tiempo. Aunque resulta difícil no pensar también, haciendo de μητρός un genitivo de origen, en ese «sagrado surco materno», ματρὸς ἀγνὰν ἄρουραν, del que habla el canto coral (752-753), que el parricida Edipo ha osado sembrar[68]. Polinices recorrerá el camino inverso: matando a su propio hermano, muriendo él mismo, desecará efectivamente la fuente materna. Si es así ¿acaso no se trata de una aparición de Yocasta?

Al final de la serie nos ocuparemos de Polinices tal y como es visto, no por el adivino, sino por el mensajero. No se trata tanto de un puro guerrero como del hermano de Eteocles, que emplea contra su ciudad los procedimientos de una venganza judicial. Lo cual explica el vocabulario jurídico-político inextricablemente mezclado que emplea. Al igual que el personaje del escudo de Eteoclo desea escalar la muralla de la ciudad (πύργοις ἐπεμβάς, 634), pero quiere que sea el heraldo, el *keryx*, quien le proclame señor del país, κἀπικηρυχθεις χθόνι (634). Considera a Eteocles como el *atimaster* (637), el que le ha privado de su *time*. Ambiciona ser, para con su hermano, quien le haga prisionero (*andrelates*, 637), quien intercambie con Eteocles o la muerte o el exilio (636-638). En Polinices la guerra exterior y el derecho privado forman un todo. Pero Anfiarao, en la imprecación que ha lanzado contra él, ya ha demostrado que su *justicia* no es, tal y como proclama su escudo, la Justicia en persona.

Ahora es preciso ir más lejos y observar ciertos fenómenos bastante extraños. El acontecimiento hacia el que la obra se

[66] Más exactamente: la tierra-patria.

[67] La fuente es nombrada por el coro en el verso 307.

[68] La comparación la hizo Ch. DAWSON en la *Introducción* de su traducción citada, n. 19, p. 21.

dirige —y no hay que aparentar ignorarlo— es el duelo de los dos hermanos conducidos a la catástrofe por la Erinia paterna, por esas maldiciones a propósito de las cuales Eteocles constata, en el verso 655, que ya se han realizado, *telesphoroi.* De Tideo, el que introduce, a Polinices, el que realiza, es exactamente *eso* lo que hemos presenciado. Todo ha preparado la «sorpresa» de la séptima puerta.

Pero releamos el episodio partiendo de cero. Todo podría resumirse en estos versos:

404 τῶ τοι φέροντι σῆμ' ὑπέρκομπον τόδε
γένοιτ' ἂν ὀρθῶς ἐνδίκως τ' ἐπώνυμον.

[Él mismo contra sí mismo, llevando ese emblema arrogante, debe, justamente, correctamente, ser el epónimo de su destino.]

Se trata, por supuesto, de Tideo, quien morirá devorando el cráneo de su adversario Melanipo [69]. Pero, en otra dimensión, lo que Eteocles no deja de anunciar es su propio destino. Contra Tideo el jefe militar sitúa en la puerta de Preto, la primera, al Esparto Melanipo y añade:

414 Ἔργον δ'ἐν κύβοις Ἄρης κρινεῖ·
Δίκη δ' Ὁμαίμων κάρτα νιν προστέλλεται
εἴργειν τεκούσῃ μητρὶ πολέμιον δόρυ.

P. Mazon traduce: «Du combat, les dés d'Arès décideront; mais c'est vraiment le Droit du sang qui l'envoie en son nom écarter de la terre à qui il doit lejour [digamos sencillamente: de la madre que le dio a luz] les lances ennemies*.» Sea, pero ¿en qué consiste esta *Dike Homaimon?* [70]. Más allá del

[69] APOLODORO, III, 6, 8.

* [El resultado lo decidirá Ares con sus dados; pero es la Justicia de defender a su misma sangre la que lo envía a la vanguardia, para alejar la lanza enemiga de la madre que lo engendró.]

[70] Las traducciones de esta expresión son muy variadas; así, en inglés, *«Dike, his blood sister»* (H. Bacon y A. Hecht); *«Justice Goddess of Kindred's duty»* (Ph. Vellacott, en la colección Pinguin); *«True Duty to his Kin»* (Ch. Dawson). Una interpretación original es la de K. WILKENS, «ΔΙΚΗ ΟΜΑΙΜΩΝ? Zu Aischylos *Sieben* 415», *Hermes*, 1969, páginas 117-121. Ésta convierte ὁμαιμών en un genitivo plural dependiente del *pros* de *prostelletai.* La Justicia sitúa a Melanipo a la cabeza de sus hermanos de sangre. Pero esta interpretación tiene en contra suya la existencia en la obra de Esquilo de un

parentesco de un hombre y de la Tierra, madre de los Espartos, en la obra existen dos personajes de la misma sangre, y la Justicia les obliga a enfrentarse. En el verso 681 su muerte es denominada ἀνδροῖν δ' ὁμαίμοιν θάνατος, «la muerte de dos hombres de la misma sangre».

En el tercer discurso de Eteocles el rey espera que tanto el portador del tercer escudo, Eteoclo, como el hoplita que le sirve de episema y la ciudad representada en su escudo perezcan en manos del Esparto Megareo; este verso lo he citado anteriormente:

478 ἦ καὶ δυ' ἄνδρε καὶ πόλισμ' ἐπ' ἀσπίδος.

Esto requiere dos observaciones. La primera, que no es nueva, es que por su propio nombre Eteoclo aparece como el doblete de Eteocles. Eteoclo —se ha llegado a decir— es «Eteocles del otro lado de la muralla»[71]. Así es como la ciudad defendida por Eteocles es atacada por otro Eteocles, y éste se encuentra a la vez dentro y fuera de la ciudad. ¿Acaso Eteoclo no es el único de los *Siete* que tiene en su escudo un *aner hoplites* (466), que es la definición exacta que Eteocles da de sí mismo (717)? Pero más allá de los muros, Eteocles tiene un doble mucho más exacto que este casi homónimo: su hermano. Cuando, usando el dual, anuncia la muerte de los dos hombres, nos está hablando una vez más de su propia muerte y de la de Polinices. Víctima de la Ate, asocia la ciudad al destino de los dos guerreros, mientras que el *desenlace* trágico disocia precisamente lo que la *acción* trágica asocia. En los versos 71-72, Eteocles, con mayor lucidez,

---

Zeus *Homaimōn* (*Suplicantes*, 402) y el escolio de M: το τῆς συγγενείας δίκαιον, «el derecho del parentesco».

[71] *«Eteokles beyond the walls»* (H. BACON y A. HECHT, prefacio a la trad., *cit.*, n. 18, p. 11). La misma observación ha sido formulada, independientemente, por D. Pralon. Antes de Esquilo el personaje es desconocido, y no consta en las listas posteriores de los autores trágicos (por ejemplo, SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 1316) más que cuando Adrasto no aparece. Sin embargo su estatua figuraba en el monumento de los Siete situado en Delfos (PAUSANIAS, X, 10, 3); por mucha importancia que yo atribuya al personaje de Eteoclo no puedo estar de acuerdo con A. MOREAU cuando escribe: «El momento en el que Eteocles indica el nombre del adversario de Eteoclo es el momento en el que se entiende que ha caído en la trampa de Ate» (*loc. cit., supra*, n. 40, p. 181, n. 1).

había previsto su destino: μή μοι πόλιν γέ... ἐκθαμνίσητε: «Al menos... no arranquéis de raíz mi ciudad.»[72]

Pero el verso 478 no constituye la última alusión, antes del descubrimiento del desenlace, al tema de los dos hermanos. Frente al enemigo argivo, en este caso Hipomedonte y Partenopeo, Eteocles asocia dos hermanos, Hiperbio y Actor (555). Y cuando el mensajero llegue finalmente al único hermano que cuenta, Polinices, constataremos que su blasón es doble: διπλοῦν τε σῆμα (643). Y quizá este desdoblamiento constituya la ley disimulada de todo el episodio. H. Bacon lo ha visto perfectamente: «Each brother is subject to the law he invokes against the other. This is the inescapable knowledge which the shields express»[73], y el Eteocles de Esquilo lo ha entendido a su manera:

674 ἄρχοντι τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
ἐχθρὸς συν ἐχθρῷ στήσομαι.

[Rey contra rey, hermano contra hermano, y enemigo contra enemigo, me voy a medir.]

A partir de este momento, y hasta el conflicto político del epílogo, las mismas palabras servirán para calificar a Eteocles y a Polinices. Se produce la fusión entre la guerra extranjera y la guerra civil, entre los dos lados del frontón. Tebas está a salvo, pero sus dos generales, διοσσὼ στρατηγώ (816), han muerto[74]. Los dos son «buscadores de querellas», los dos son Polinices:

830 καὶ πολυνεικεῖς
ὤλοντ' ἀσεβεῖ διανοίᾳ;

[¿Y causantes de muchas querellas no han perecido por su manera de pensar impía?]

Sin duda alguna, contrariamente a lo que afirma Eteocles (508) no es Hermes sino Zeus quien ha ido organizando las parejas para llegar a ésta.

---

[72] En este caso el valor de γέ no debe reducirse, cf. R. DAWE, *loc. cit., supra*, n. 8, p. 27.

[73] *Loc. cit., supra*, n. 16, p. 35.

[74] Cf. también βασιλέες δμόσποραι, «los reyes de la misma sangre» (804), expresión repetida en el verso 820.

Pero antes de llegar a tal desdoblamiento y más allá de él hay un mito —H. D. Cameron lo ha entendido muy bien [75]— que atraviesa toda la escena y hasta la totalidad de la obra: este mito es el de los Espartos, los guerreros sembrados y cosechados por Cadmo con los dientes del dragón [76]. Estos guerreros son autóctonos, y la autoctonía es un procedimiento mítico que elimina el papel de las mujeres en el origen humano permitiendo a los hombres constituirse en hermandades guerreras. Para las mujeres la autoctonía no existe [77]. Pero, en el caso particular de la leyenda tebana evocada por Esquilo, los guerreros autóctonos se matan entre sí: sólo cinco de ellos sobreviven, y Cadmo confiere a éstos el título de ciudadanía [78].

Observemos por última vez nuestro esquema completándolo un poco con elementos de la tradición recogidos, excepcionalmente, de otras partes. Los Espartos aparecen explícitamente frente a Tideo con Melanipo (413), frente a Eteoclo con Megareo (474). F. Vian ha señalado que probablemente Polifontes, el adversario de Capaneo, es también uno de los Espartos dado que se trata de un hijo de Autófono, nombre realmente típico de un Esparto [79]. Es el «asesino de muchos» hijo del «asesino de sí mismo». Pero no encuentro razones de peso para considerar como Espartos a los demás guerreros tebanos [80].

Parece que se puede afirmar lo siguiente: «a la izquierda» de nuestro esquema, ya se mire desde el interior o desde el exterior de las murallas, nos encontramos en un mundo exclusivamente masculino, me refiero a un mundo en el que las madres no existen. La única madre es la tierra, invocada por Eteocles en el verso 16 cuando incita a los ciudadanos a darse prisa en socorrer a la ciudad: Γῆ τε μητρί, φιλτάτῃ

---

[75] *Op. cit., supra,* n. 40, p. 89: «The story of Thebes has come full circle, as the two brothers recapitulate the tale of the Sown men.»

[76] Cf. en general F. VIAN, *Les Origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes,* París, 1963.

[77] Cf. el estudio, *citado supra,* n. 24, de Nicole LORAUX.

[78] FERÉCIDES, *FGrHist,* 3, F 22 ab; cf. F. VIAN, *op. cit.,* p. 23. *Autoktónōs,* habiéndose matado ellos mismos entre sí, tal es el adverbio que caracteriza a Eteocles y Polinices (734).

[79] F. VIAN, *op. cit.,* pp. 169 y 185; cf. *Ilíada,* IV, 395 ss.

[80] F. VIAN, *op. cit.,* p. 169, piensa que Hiperbio y su hermano Actor pueden ser Espartos: «El nombre del primero es también el de un Gigante y recuerda al del Esparto Hiperenor.»

τροφῷ (17). «La tierra madre, la más próxima de las nodrizas»[81], la que ha criado al Esparto Megareo (474). La maternidad propiamente dicha, en el sentido biológico, y no metafórico, del término, aparece en primer lugar a propósito de Partenopeo, designado como hijo «de una madre criada en los montes», y más tarde a propósito del crimen que se dispone a cometer Polinices (584) —si es que he interpretado correctamente este texto—[82]. Ahora bien, justo en el verso siguiente (584) la tierra cambia de sexo, en lugar de *meter* es *patris*.

En el escudo de Polinices es una mujer quien conduce al héroe a la casa de su padre, mediante una especie de inversión del rito nupcial Κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε (647); y Eteocles avanza un paso más evocando la infancia de su hermano, el momento en que estaba φυγών μητρόθεν σκότον (664), «huyendo de la oscuridad del seno materno»[83]. Con la maternidad reaparece la deshonra. Eteocles y Polinices ya no pueden ser Espartos.

Dos palabras más antes de dejar a Esquilo. En el siglo V Esquilo tuvo al menos un lector atento, y fue Eurípides[84]. En las *Fenicias*, Eurípides se burla de la extensa descripción de Esquilo:

751 Ὄνομα δ' ἑκάστου διατριβὴν πολλὴν ἔχει

[Dar el nombre de cada uno es perder el tiempo.]

Su Eteocles, en lugar de sorprenderse, desea enfrentarse con Polinices ante las murallas (754-760). Por supuesto, después de este encuentro, cuando la primera parte del combate ha terminado, el mensajero describe a los combatien-

[81] Cf. además el verso 69.

[82] Cf. *supra*, p. 151.

[83] N. Loraux tiene razón al compararlo con *Euménides* 665, en donde Atenea es designada como: οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη, «no habiendo sido alimentada en la oscuridad de una matriz». Lo que permite a Atenea presidir los nacimientos autóctonos. Decir de Polinices que ha huido de las tinieblas maternales, es aniquilar toda pretensión por su parte —y en consecuencia por la de su hermano— a la autoctonía.

[84] No hago aquí sino esbozar brevemente todo un tema de investigación. La cual exigiría, para ser llevada a cabo, un estudio sistemático de las *Fenicias* y de las *Suplicantes* de Eurípides, por no hablar de los versos 1309-1330 del *Edipo en Colono* de Sófocles.

tes. El orden es diferente del propuesto por Esquilo. Polinices ya no es el séptimo. Los episemas también son diferentes, excepto el mundo perteneciente a Anfiarao (1110-1112)[85]. Partenopeo, el primer nombrado, no lleva Esfinge sino el único emblema de familia: Atalanta cazando el jabalí de Calidón (1108-1109). Hipomedonte lleva en su escudo a Argos Panoptos (1115). Tideo protege el suyo con una piel de león y mantiene a su derecha[86] «al Titán Prometeo llevando una antorcha como para incendiar la ciudad» (1122), referencia evidente al escudo de Capaneo. Polinices goza de un dispositivo cinematográfico: las yeguas de Potnias, comedoras de carne humana, que se mueven mediante un sistema pivotante. Capaneo tiene un gigante arrancando de raíz una ciudad (1129-1133), un ejemplo más de referencia a Esquilo. Adrasto tiene serpientes que llevan en sus mandíbulas los hijos de Cadmo (1138), lo que evidentemente ha sido retomado del escudo de Partenopeo. Construir este conjunto es un ejercicio que no he hecho. ¿Contiene algún otro sentido que no sea el de la deconstrucción sistemática? En cualquier caso todo induce a creer que la escena de los *Siete* formaba un conjunto lo suficientemente coherente como para que Eurípides se ensañara en destruirlo.

[85] Anfiarao, en el orden de Eurípides, es el segundo.

[86] El texto es muy oscuro y no me arriesgo aquí a interpretarlo.

VII

EDIPO EN ATENAS *

* Préface à Sophocle, *Tragédies*, trad. Paul Mazon, París, 1973, Gallimard, coll. Folio, pp. 9-37.

El poeta y la ciudad

«¡Dichoso Sófocles! Hombre de suerte y talento que murió tras larga vida; creó muchas y bellas tragedias y ha conocido una muerte noble sin haber sufrido jamás daño alguno.» Así fue como el poeta Frínico, en el 405 a. C., en su comedia las *Musas,* proclamó la muerte reciente (406) de Sófocles, quien tenía unos noventa años. La alusión al comienzo de las *Traquinias* es clara (1-3): «Hay una máxima admitida por los hombres desde hace tiempo; según la cual no se puede conocer plenamente el destino de los mortales, ni si fue feliz o desgraciado para uno, hasta que muera», y al final del *Edipo Rey*: «Ningún mortal puede considerar a nadie feliz, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso» (1529-1530). Así que la vida de Sófocles fue todo lo contrario de su tragedia. Además, fue una vida sumamente pública y política, por lo que Sófocles se diferencia tanto de Esquilo, simple ciudadano que combatió en Maratón pero que no ocupó cargo alguno, como de Eurípides, quien murió poco antes de su predecesor Sófocles, en la corte del rey de Macedonia. La vida de Sófocles acompaña a la grandeza ateniense, y se apaga dos años antes del hundimiento del 404. Nace en el 496 o 495 —doce años después de las reformas de Clístenes (508) que encarrillaron la futura democracia de Atenas— y es hijo de un rico ateniense, Sófilo, propietario de esclavos. Su demo es Colono, zona limítrofe entre la ciudad y el campo que describirá en su última obra. Autor trágico, renunció a representar sus obras por lo débil que era su voz. Esposo de una ateniense y amante de una mujer de Sición,

tuvo algunos problemas familiares, su hijo legítimo, Yofonte, también autor trágico, le reprochó que favoreciera a su nieto ilegítimo, el poeta Sófocles el Joven, pero parece improbable que sus hijos le acusaran de senilidad, como pretende un biógrafo anónimo. El éxito que alcanzó en los concursos trágicos no había tenido precedente. Al parecer, fue coronado veinticuatro veces y nunca quedó el tercero. Esquilo sólo lo fue trece veces y Eurípides no conoció más que cinco victorias, una de las cuales fue póstuma. En el 443 fue helenótamo, es decir, administrador del tesoro ateniense pagado por los «aliados» de Atenas, en el 440 fue estratego junto a su amigo Pericles, con quien participó en la expedición de Samos, y algunos años más tarde volvió a serlo junto al «moderado» Nicias. Después del desastre de Sicilia (413), fue uno de los diez «comisarios del consejo» (*probouloi*), tras una especie de golpe de estado que condujo al efímero régimen oligárquico del 411. Esta amplia carrera política, favorecida probablemente por sus logros de autor trágico, la ocupación de estos puestos electivos y no sorteados, no convirtieron a Sófocles en un técnico del asunto político. Su contemporáneo Ión de Quíos, declaró que en ese medio «no era ni hábil ni dotado de iniciativa, era un honesto ateniense»[1]. Hay que traducir honesto por rico y añadir conformista. Hombre piadoso, miembro de un grupo que rendía culto al héroe-médico Amino (el Caritativo), dio asilo en el 421 a la estatua de Asclepio que los atenienses habían traído de Epidauro. Al morir conoció el honor supremo de la heroización. Se convirtió en *Dexios*, el Acogedor. Se cuenta que las filas de los sitiadores atenienses se rompieron para dejar paso a su cortejo fúnebre.

La *Orestíada* de Esquilo (458) puede considerarse como un testimonio de las reformas democráticas de Efialtes, de quien Pericles fue primero adjunto y luego sucesor. Apenas si es necesario recordar que los *Persas* (472) son nuestra fuente más directa sobre la victoria naval de Salamina (480). A través de la obra de Eurípides (de la que han llegado hasta nosotros diecisiete obras) es posible y legítimo reconstruir toda la historia de la Atenas del siglo V[2]. Aunque resulta paradójico, se puede afirmar sin mentir que la obra del único

[1] *Apud* ATENEA, XIII, 604 d.

[2] Véase R. GOOSSENS, *Euripide et Athénes*, Bruselas, 1960.

de los tres grandes trágicos que estuvo integrado, al más alto nivel, en la vida política ateniense no se deja interpretar en relación con los acontecimientos. Las alusiones a la «actualidad» son escasas, su interpretación es tan difícil como discutible, y no esclarecen ni las obras ni la propia actualidad. El que Sófocles haya sido patriota y haya amado su burgo de Colono nos descubre muy pocas cosas. En el *Áyax*, Tecmesa compadece la suerte de los bastardos. ¿Hay que interpretar esto como una alusión a la ley del 451 que definía como ciudadanos sólo a quienes habían nacido de padre y madre ateniense? [3] Sófocles había sufrido las consecuencias de esta ley en su propia familia, pero también Pericles, el autor de la ley. El *Áyax* no se ve esclarecido ni fechado por esta asociación. La epidemia, la «peste» descrita al principio del *Edipo Rey* puede remitir a la peste ateniense del 430, pero también puede estar inspirada en el canto I de la *Ilíada*. En la obra no se refleja directamente nada o casi nada de la aventura ateniense del siglo V, de las guerras médicas, la dominación imperial o la guerra del Peloponeso. No obstante, la relación entre tragedia sofóclea y política ateniense existe, aunque se sitúa a un nivel muy diferente. También resulta inútil tratar de separar al hombre Sófocles de su obra. No existe un «diario» del *Edipo Rey*. Claro que se puede relacionar tal o cual momento de una tragedia con fragmentos de Heráclito o de Protágoras, pero Sófocles no tiene portavoz, así como Eurípides parece tenerlo a veces; Sófocles no tiene más política ni filosofía que la de la tragedia, y ya es bastante.

De esta obra inmensa —ciento veintitrés obras según un lexicógrafo bizantino— nos quedan siete tragedias, que son el resultado de la elección de algún universitario del Alto Imperio Romano. Los papiros encontrados en Egipto demuestran que estas siete obras eran, efectivamente, las más leídas. La misma fuente nos ha restituido además largos fragmentos de un «drama satírico» [4], los *Sabuesos*. Otros fragmentos son conocidos por citas de autores antiguos o por papiros. No resulta del todo increíble que una obra entera

[3] Tal es la tesis que sostiene F. ROBERT, «Sophocle, Périclès, Hérodote et la date d'*Ajax*», *R. Ph.*, XXXVIII, 1964, pp. 213-227.

[4] Las tragedias se representaban en grupos de tres (trilogías) a las que se añadía un drama satírico, cuyo coro estaba compuesto por actores disfrazados de sátiros. No se ha conservado ninguna trilogía de Sófocles. Una trilogía y un drama satírico forman una tetralogía.

pueda ser descubierta en Egipto; pero en la época helenístico-romana Sófocles era menos popular que Menandro e incluso que Eurípides. De estas obras sólo dos han sido fechadas con precisión: *Edipo en Colono,* la última, que fue representada después de su muerte (406), en el 401, gracias a su nieto Sófocles el Joven, y el *Filoctetes,* que data del 409. De la *Antígona* sabemos que fue representada antes de que Sófocles fuera elegido estratego (441). Generalmente, las *Traquinias* y el *Áyax* se datan —con criterios discutibles— entre los años 450-440, el *Edipo Rey* y la *Electra* entre el 430 y el 420. Esto es tanto como decir que no sabemos nada de los principios de Sófocles, cuya primera victoria se sitúa en el 468. El que, según su propio testimonio transmitido por Plutarco [5], tuviera tres «estilos» diferentes, como Beethoven, no puede verificarse.

II. El mito, el héroe, la ciudad

Según la sorprendente afirmación de Walter Nestle, la tragedia nace cuando se empieza a ver el mito con la mirada del ciudadano. En efecto, del inmenso repertorio de leyendas heroicas, el poeta trágico elige aquellas a las que Homero y los autores de otros ciclos épicos habían dado forma y que habían sido representadas en los vasos por los pintores figurativos de Atenas. Todos los héroes trágicos fueron tomados de dicho repertorio y se puede afirmar que cuando Agatón, el joven contemporáneo de Eurípides que encarna a la Tragedia en el *Banquete* de Platón, escribió por primera vez una tragedia con personajes de su cosecha, la tragedia clásica murió, aunque pudo subsistir como forma literaria. El único origen de la tragedia es la propia tragedia. El que el protagonista salga del coro que canta un «ditirambo» en honor de Dioniso, el que un segundo (con Esquilo) y después un tercer actor (con Sófocles) vengan a sumarse a él en el enfrentamiento entre el héroe y el coro, no puede explicarse en términos de «orígenes». Y no se descubrirá nada nuevo diciendo que el término «tragedia» significa quizá: canto declamado con motivo del sacrificio del chivo (*tragos*). Los chivos no son

[5] Plutarco, *Moralia (Cómo percibir los propios progresos en la virtud)*, 79 b.

quienes mueren en la tragedia sino los hombres y, en caso de que exista sacrificio, se trata de un sacrificio alejado de su sentido.

No obstante, una anécdota transmitida por Heródoto resulta esclarecedora (V, 67). En el siglo VI, el tirano Clístenes de Sición, abuelo del revolucionario ateniense, había abolido el culto al héroe argivo Adrasto y transferido los coros trágicos celebrados en su honor al culto popular de Dioniso. Adrasto era un héroe de la leyenda de los *Siete contra Tebas*, que Esquilo convirtió en tragedia. Como categoría religiosa, el héroe es una creación de la ciudad que no parece remontarse mucho antes del siglo VIII. En cuanto una tumba real se rodea de tumbas más modestas y se convierte en lugar de culto —como nos hace constatar la arqueología al final del siglo VIII y al principio del VII en la ciudad de Eretria, en Eubea— nace el héroe. Los héroes son reclutados, si así puede decirse, de todas partes, de aquí y de allí, dioses destituidos o reyes ascendidos. Lo importante es señalar que su culto va unido a su tumba y que ésta se inscribe sobre la tierra en lugares que la ciudad considera simbólicos: el ágora, las puertas de la ciudad o las fronteras, por ejemplo. El héroe «ctónico» (asociado a la tierra) se opone así al dios «uraniano» (celeste), del que da cuenta la historieta narrada por Heródoto, con la ciudad en vías de democratización del siglo VI y con la ciudad democrática del siglo V. El héroe y la leyenda están vinculados a ese universo de las familias nobles que, desde cualquier punto de vista, prácticas sociales, formas de religiosidad o comportamiento político, representa precisamente aquello que la nueva ciudad rechaza a lo largo de la mutación histórica profunda, que empieza en Atenas con Dracón y Solón (finales del siglo VII y principios del VI) y continúa con Clístenes, Efialtes y Pericles. Entre el mito y la ciudad la distancia se ha implantado, no lo suficiente, sin embargo, como para que el héroe deje de estar presente y de ser amenazante. La abolición de la tiranía en Atenas sólo data del 510 y Edipo no es el único tirano entre los personajes trágicos. El derecho (la *dike*) impugna la tradición nobiliaria y tiránica, pero se trata de un derecho que todavía no ha sido fijado. La tragedia opone constantemente una *dike* a otra y se ve cómo el derecho se desplaza y se transforma en su contrario; así, lo que ocurre en los diálogos entre Antígona y Creonte, entre Creonte y Hemón, también se da en el *Edipo*

Rey, en donde el héroe es a la vez el investigador que actúa por delegación de la ciudad y el objeto de la investigación.

El mito heroico en sí no es trágico, es el poeta trágico quien lo convierte en tal cosa. Cierto que los mitos llevan consigo, y tantas como se quieran, esas *transgresiones* de las que se alimentan las tragedias: el incesto, el parricidio, el matricidio o el acto de devorar a sus propios hijos, pero no llevan consigo instancia alguna que *juzgue* tales actos como las que ha creado la ciudad, como las que el coro expresa a su manera. Allí donde se ha podido conocer la tradición en la que se expresa el mito, se constata que es el poeta trágico quien riza el círculo que es la tragedia. Así ocurre en la obra de Sófocles. El Edipo de Homero muere en el trono de Tebas [6], fueron Esquilo y Sófocles quienes lo convirtieron en un ciego voluntario y en un exiliado. En las *Traquinias*, el veneno que mata a Heracles no es el esperma del centauro Neso, sino la sangre de la hidra de Lerna. Al introducir esta modificación, Sófocles no intenta «atenuar la brutalidad de la versión primitiva» (Paul Mazon), sino que asocia el acto con el que Deyanira mata «involuntariamente», aunque impulsada por el amor que siente por su esposo Heracles, a la más útil, a la más incontestable de las hazañas que éste realiza: la destrucción de un monstruo. Una vez más, es Sófocles quien crea la oposición Antígona-Creonte y la oposición Antígona-Ismene. Anteriormente Antígona e Ismene no eran castigadas por el tirano Creonte, sino por Laodamante, hijo y legítimo heredero de Eteocles. La leyenda de Filoctetes, la de un guerrero exiliado como consecuencia de una herida, reclamado más tarde a Troya y curado porque su arco es indispensable para tomar la ciudad, no imponía en modo alguno el enfrentamiento trágico, organizado en torno al tema de la astucia y del combate leal, entre el anciano excluido de la ciudad y el joven que todavía no ha penetrado en ella. El Áyax de la leyenda se mataba, al parecer, tras la crisis de furia, es Sófocles quien le hace recobrar su lucidez antes de morir. El juicio que acordó a Ulises las armas de Aquiles ya no es pronunciado por las troyanas sino por el voto de los iguales al héroe [7]. Así como Antígona se opone a Ismene,

---

[6] *Od.*, XI, 275-276.

[7] Este voto está representado en los vasos de figuras rojas del siglo V, antes de Sófocles. No aparece en los vasos de época arcaica.

Electra se opone a Crisótemis, personaje que el propio Esquilo desconoce, pudiendo convertirse de esta manera en la intransigente guardiana del hogar de Agamenón. Y, volviendo una vez más al *Edipo Rey*, ¿cuál es la leyenda de Edipo antes de los trágicos? La de un niño encontrado y conquistador para quien matar a su padre y acostarse con su madre no tiene quizá otro significado que el de ser un mito de advenimiento monárquico del que se encuentran otros muchos ejemplos.

Así, pues, el héroe se separa de la ciudad que lo juzga y, en última instancia, los jueces serán los mismos que otorgarán el premio al vencedor del concurso trágico: el pueblo reunido en el teatro. Precisamente allí donde Sófocles ha descrito mediante una inversión genial no la separación sino el retorno, en el *Filoctetes* y en el *Edipo en Colono* —tragedia de la heroización en Atenas del anciano exiliado de Tebas—, es preciso que la separación haya tenido lugar. «Cuando ya no soy nada, entonces resulta que me convierto realmente en un hombre» (393).

Tragedia e historia

Heródoto es contemporáneo de Sófocles, incluso fue su amigo. Es uno de los creadores del discurso histórico al igual que Esquilo y Sófocles lo fueron del discurso trágico. Claro que en la obra de Heródoto no se encuentran tragedias propiamente dichas, pues la tragedia no puede ser disociada de la *representación* trágica, de ese doble desdoblamiento que representa, por una parte, la oposición entre el héroe y el coro, y, por otra, la relación que se entabla entre el coro, los actores y la ciudad presente en el graderío, pero sí se encuentran esquemas trágicos. Así, la historia de Creso o la de los Aqueménidas Ciro, Cambises y Jerjes, se desarrollan según un orden familiar a los lectores de tragedia: oráculos ambiguos y mal interpretados, elecciones inevitablemente equivocadas, engendran en serie catástrofes personales y políticas. Por no haber interpretado correctamente los oráculos, que no están claros más que para nosotros, Creso pierde al mismo tiempo su hijo y su imperio. ¿Pero quiénes son esos héroes cuasi trágicos, aquejados de desmesura (*hýbris*) y castigados por venganza divina (*atê*)? Prácticamente en la

totalidad de los casos son déspotas orientales o tiranos griegos (como Polícrates de Samos y algunos otros), es decir, hombres que han confiscado la ciudad para su provecho. La ciudad, con sus organismos de deliberación y de ejecución, funciona en Heródoto como una máquina antitrágica; y ello ocurre cuando es «arcaica» como Esparta o recientemente democrática como Atenas. En el 480, Leónidas, rey de Esparta, muere en las Termópilas con sus trescientos guerreros. Los espartanos han consultado el oráculo de Delfos [8] antes de entrar en guerra. El oráculo no presenta en modo alguno ese carácter ambiguo propio del oráculo trágico y de tantos otros oráculos esparcidos en la obra de Heródoto. Aparece en términos de simple elección política: o Esparta subsistirá y uno de sus reyes morirá, o Esparta será vencida pero su rey sobrevivirá. La elección de Leónidas es una elección política, su muerte no es una muerte trágica.

Milcíades de Atenas reviste en Heródoto dos aspectos diferentes e incluso opuestos. En Maratón (490) es uno de los diez estrategos elegidos en Atenas y, por tanto, está perfectamente integrado en la ciudad democrática. Pero también es el antiguo tirano de Quersoneso, en donde fue vasallo del rey persa y, en la propia Atenas, después de Maratón, su función no es tanto la de un ciudadano como la de un candidato a tirano; con pretextos engañosos, conduce a los atenienses a una expedición contra Paros. En la víspera de Maratón los votos están divididos, situación política por excelencia. De los diez estrategos, cinco son partidarios de atacar, otros cinco de esperar. El árbitro es el jefe nominal del ejército, el «polemarco» Calímaco. Milcíades va a verlo y le dice: «*Si los dioses se mantienen imparciales,* podemos triunfar en este enfrentamiento. De ti depende que Atenas sea libre...» (VI, 109). Si los dioses se mantienen imparciales... los dioses de la tragedia nunca son imparciales, aunque sean los hombres quienes realizan todos los movimientos decisivos. La decisión tomada en Maratón es una decisión política libremente tomada por una mayoría. Pero, algunas semanas más tarde, el propio Milcíades pide a los atenienses setenta naves, hombres y dinero «sin revelarles cuál iba a ser el país objeto de su ataque». La expedición fracasa: guiado por una sacerdotisa de Paros, Milcíades penetra en el santuario reservado a las

[8] HERÓDOTO, VIII, 220.

mujeres de Deméter Tesmoforiante, lo que representa un acto de desmesura. Retrocede aterrado y sufre una herida de la que morirá. Los parios consultaron a la Pitia y ésta hizo saber que la sacerdotisa había sido el instrumento de la venganza divina: «El destino quería que Milcíades tuviera un desdichado final y Timo [la sacerdotisa] se le había aparecido para conducirlo a la ruina» (VI, 132-136). El oráculo no interviene antes, sino después del acto, pero no por ello Milcíades ha dejado de ser embaucado por un signo divino engañoso: se ha comportado como un tirano, muere como una víctima trágica.

III. El héroe y el coro

En el centro de la *orchestra* circular está la *thymele,* el altar redondo de Dioniso. Hacia este altar se dirigen, a ritmo de marcha, los coreutas durante la entrada o *parodos* del coro, momento solemne de la tragedia. Los coreutas avanzan en torno a la *thymele* girando a veces en un sentido, a veces en otro o permaneciendo inmóviles. La orquesta es tangencial a la *skene* (de donde deriva nuestro escenario), la barraca en donde se preparan los actores. Sófocles fue el primero que la hizo pintar, lo que en modo alguno da cuenta de la introducción de un decorado, sino, probablemente, de un simple efecto de perspectiva. En el centro, una puerta que puede simbolizar, según el caso, la puerta de un palacio, la de un templo o la entrada de una caverna, como en el *Filoctetes.* En ambas extremidades dos salidas permiten entrar y salir hacia la ciudad y hacia el campo. Se ha discutido y se seguirá discutiendo sobre el lugar en el que se colocaban los actores. La arqueología no puede dar una respuesta, pues los teatros del siglo V eran de madera y nuestros teatros, retocados en época helenística y romana, datan, en el mejor de los casos, del siglo IV, como Epidauro. No obstante, según el testimonio de los propios textos y de los vasos, no cabe la menor duda de que una estrecha plataforma, delante de la *skene,* separaba a los actores del coro. Por lo demás, unas escaleras permitían el encuentro y el diálogo. Así, al principio del *Edipo en Colono,* el coro invita a Edipo a permanecer en el «peldaño» formado por la roca. El término griego es *bema,* que designa a la vez el *peldaño* y la escalera, pero también la *tribuna* desde la que el

orador se dirige a los ciudadanos reunidos. Sobre la *skene*, una máquina sencilla facilita las apariciones divinas, como la de Heracles al final del *Filoctetes*; a través de la puerta central puede deslizarse una plataforma móvil que permite, por ejemplo, la exposición del cuerpo de Clitemnestra al final de la *Electra*.

La dualidad fundamental es la que opone y confronta a los tres actores que representan todos los papeles heroicos —todos son hombres y el mismo actor representa, en las *Traquinias*, los papeles sucesivos de Deyanira y Heracles— con los quince coreutas. El coro es colectivo y los héroes, ya sea Creonte o Antígona, son individuales. Tanto el coro como los héroes están disfrazados y enmascarados, pero los coreutas, al igual que los hoplitas de la ciudad, llevan uniforme: ni siquiera el jefe de coro (el corifeo), intermediario obligatorio entre los héroes y los coreutas, se distingue por su traje. Por el contrario, las máscaras y los trajes de los actores son individualizados. Frente al desmesurado héroe, el coro expresa, pues, a su manera la verdad colectiva, la verdad común, la verdad de la ciudad. El héroe muere o bien, como Filoctetes o Creonte, sufre una mutación decisiva, el coro subsiste. El coro no tiene la primera palabra, siempre tiene la última en boca del corifeo, así, en el *Edipo en Colono*: «La historia ha llegado aquí a su total cumplimiento.»

Sin embargo, todo lo que acaba de decirse puede ser ahora invertido; fijémonos primero en el siguiente detalle técnico pero significativo: en esa empresa pública que es el concurso trágico, como lo es la construcción de las naves de guerra, la ciudad, responsable de la estructura de los trirremes, proporciona los actores y así como el trierarca financia, en concepto de liturgia, los aparejos del navío y la paga de la tripulación, un rico ateniense, a veces hasta un meteco, es quien recluta y dirige o hace dirigir al coro bajo el control del arconte; el conjunto será juzgado por los ciudadanos. El coro es la expresión de la ciudad que honora con su giros el altar de Dioniso, es decir, del dios que, entre todos los dioses del Olimpo, es el más extraño a la ciudad. Entre los propósitos pronunciados por los héroes y el pronunciado por el coro se hacen muchos intercambios, aunque sólo fuera cuando dialogan entre sí o modulan sus cantos, pero, por regla general, el coro utiliza una lengua y una métrica extraordinariamente complejas cuando se expresa colectivamente, mientras que los

héroes hablan una lengua sencilla, a veces casi prosaica (léase, en la *Antígona,* el diálogo entre Creón y el guarda). Es más, si el coro es el órgano de la expresión colectiva y cívica, sólo excepcionalmente está compuesto por los que eran ciudadanos medios, es decir, los varones adultos en edad de combatir. De las treinta y dos tragedias que conocemos bajo la firma de Esquilo, Sófocles y Eurípides (una de ellas, el *Reso,* probablemente del siglo IV) sólo tres (el *Áyax,* el *Filoctetes* y el *Reso*) poseen un coro compuesto por guerreros (o marinos) adultos. En nueve de ellas (entre las que se encuentran la *Electra* y las *Traquinias*), el coro está compuesto por mujeres y, a veces, mujeres esclavas; en otros veintitrés casos (de los que forman parte la *Antígona,* el *Edipo Rey* y el *Edipo en Colono*) está compuesto por ancianos. La excepción del *Áyax* y del *Filoctetes* apenas puede ser considerada como tal, pues los guerreros de la primera obra y los marinos de la segunda dependen estrictamente de sus jefes heroicos Áyax y Neoptólemo. En la ciudad griega las mujeres, ya sean esclavas o libres, no son ciudadanas; no llegan a estar en la ciudad. En lo que a los ancianos se refiere casi podría decirse que son superciudadanos, puesto que son privilegiados en la asamblea (en donde gozan los primeros del derecho a la palabra) o en el consejo (del que no se puede formar parte si no se ha sobrepasado un límite de edad que, en Atenas, es de treinta años. Pero, se trate de infraciudadanos o de superciudadanos, se trata de mujeres de Traquis o de hombres de Colono, la marginalidad no deja de ser real. En Atenas el consejo propone y la asamblea decide, en las tragedias el coro no decide jamás, o sus decisiones son irrisorias; por regla general es el héroe —o la fuerza que le impulsa— quien toma las resoluciones irrevocables subyacentes a toda tragedia.

IV. EL *OIKOS* Y LA CIUDAD

La ciudad está compuesta de hogares que deben subsistir y perpetuarse para mantener el culto familiar, cuyo centro es, precisamente, el hogar (*hestia*) doméstico; en el *ágora* el pritaneo, en donde la ciudad se ocupa de los huéspedes a los que desea honorar, es el hogar común de la *polis* griega, uno de los lugares que mejor la simbolizan. La ciudad se compone de sus hogares. En Atenas, para llegar a estratego es necesario

ser propietario de bienes en el Atica y padre de hijos legítimos, tener, por tanto, una heredad que defender. Pero la ciudad no sólo se compone de sus hogares, los engloba y los niega, a veces brutalmente como en Esparta, en donde el antagonismo ciudad-familia aparece en estado puro, a veces de forma más sutil como en Atenas. Es indudable que en el siglo V las grandes familias, las *genê*, siguen representando un papel esencial, de su seno se reclutan numerosos dirigentes. Pericles es un «Búciges» y pertenece, por vía materna al *genos* de los «Alcmeónidas», que tuvo una importancia determinante en la eliminación de los tiranos. Pero la ciudad democrática también se ha formado por oposición a esas grandes familias y el arte funerario del siglo V expresa de maravilla la representación a la que está sometida la expresión de los sentimientos familiares, aun en el momento de la muerte. El término *oikos* que solemos traducir por familia, es en sí difícilmente traducible. A veces designa la familia en el sentido estricto del término, pero otras se refiere a la casa y a todos los que gravitan alrededor del hogar, padres, hijos y esclavos.

La tragedia expresa esta tensión entre el *oikos* y la ciudad. En la isla desierta en la que transcurre el *Filoctetes* la elección facilitada a los dos héroes, elección auténticamente trágica, oscila entre el ejército que combate ante Troya, es decir, la ciudad y el regreso a casa, es decir, la deserción. Se decidirán por esta última si Heracles no se lo impidiera. Deyanira quiere integrar en su hogar a Yole, la cautiva silenciosa, en calidad de esclava; frente al héroe panhelénico Heracles, ella no puede dividir su *oikos* admitiendo la presencia de una segunda esposa. En la *Electra*, la tragedia opone hasta la muerte la mujer que ha pasado al bando de los hombres, Clitemnestra, a su hija, quien quiere perpetuar el hogar paterno, aunque su destino «normal» consistiría en abandonarlo. Por un juego de palabras característico, las dos son *alektroi*, es decir, ajenas al lecho conyugal.

La *Antígona* es el ejemplo más célebre de esta tensión, y también es el que ha sido malinterpretado con mayor frecuencia, a pesar de las líneas luminosas que le había consagrado Hegel en la *Estética*. ¿Conflicto entre la «muchacha salvaje» encarnada por Antígona y la fría razón de estado representada por Creonte? No fue Sófocles, sino Jean Anouilh, quien representó ese drama. En la *Antígona* es donde Creonte (¿o

Pierre Laval?) reúne el consejo de ministros tras la muerte de todos los suyos. El Creonte de Sófocles está destrozado por la catástrofe, como la propia Antígona, es «un cadáver andante». La *philía,* el amor de Antígona, que se expresa desde los primeros versos: «Eres mi sangre, mi hermana, Ismene...», es un sentimiento hacia su *oikos,* hacia esa familia que ella se niega a dividir entre el hermano leal a la ciudad y el que ha muerto (matando a su hermano y siendo asesinado por él) asaltándola; pero el *oikos* del que Antígona es el defensor desmesurado es el *oikos* incestuoso y monstruoso de Edipo y los Labdácidas.

«Veo que desde antiguo —canta el coro— las desgracias de la casa (*oikos*) de los Labdácidas se precipitan sobre las desgracias de los que han muerto, y ninguna generación libera a la siguiente» (vv. 594-596). El matrimonio cívico se sitúa entre dos extremos, el extremo próximo que es el incesto, cuando «el pájaro como carne de pájaro», por retomar una imagen de Esquilo, y el extremo lejano que es el matrimonio en el extranjero. Edipo ha cometido incesto y Polinices ha desposado una princesa argiva: «¡Ah, infortunios que vienen del lecho materno y unión incestuosa de mi desventurada madre con mi padre, de la cual, desgraciada de mí, un día nací yo! Junto a ellos voy a habitar, maldita, sin casar. ¡Ah, hermano, qué desgraciadas bodas encontraste, ya que, muerto, me matas a mí, aún con vida!» (862-871). Y el coro puede replicar a Antígona: «Tu pasión no había pedido consejo sino a sí misma, por eso te ha perdido» (875). Pero Creonte, por su parte, no es el magistrado legítimo de una ciudad. A partir del verso 8 queda claramente definido como el «estratego» (el «jefe» en la traducción de Paul Mazon) de Tebas, e Ismene cree obedecer «a los poderes establecidos (literalmente «a los que se hacen cargo», expresión técnica que designa a los magistrados —el plural es característico— en activo de la ciudad). El propio Creonte intenta por todos los medios afirmar su legitimidad. Pero dicha legitimidad es impugnada de raíz precisamente por quienes, según las reglas de la ciudad, están en peor situación para hacerlo, por la joven Antígona cuando proclama: «Los tebanos piensan como yo, pero se callan», y por el propio hijo de Creonte, Hemón, un hijo que se enfrenta a su padre, un joven que se opone al adulto, pero un ciudadano que se opone al tirano. Creonte puede invocar a ese «ciudadano dócil que... sabrá gobernar

algún día en la medida en que se deja hoy gobernar» (668-669), lo que constituye la definición misma de democracia antigua. Ahora bien, Hemón responde en el magno discurso que replica al de Creonte: «Tu rostro resulta terrible al ciudadano medio» (690). Y cuando se entabla el diálogo entre padre e hijo, verso tras verso, el espectador ateniense escucha lo siguiente: «—Creonte: ¿Y la ciudad va a darme órdenes? —Hemón: ¿Te das cuenta de que has hablado como si fueras un niño? —Creonte: ¿Según el criterio de otro debo yo regir este país? —No existe ciudad que sea de un solo hombre—. —¿No se considera que la ciudad es de quien gobierna? —Tú gobernarías bien, en solitario, un país desierto. —Éste, a lo que parece, se ha aliado con la mujer. —Sí, si es que tú eres una mujer. Pues me estoy interesando por ti» (734-741).

El jefe legítimo, el hombre, el adulto, es un tirano, una mujer, un niño. Al estar por encima de la ciudad (*hypsipolis*), está fuera de la ciudad (*apolis*). El coro no ha podido tomar inmediatamente partido entre los que se enfrentan: «Razonablemente se ha hablado por ambas partes» (725), la lógica trágica, esa lógica de lo ambiguo, toma partido conduciendo hasta sus últimas consecuencias estos dos derechos que son también dos formas de desmesura.

V. Tiempo de los dioses y tiempo de los hombres

Las reflexiones sobre la inestabilidad de los derechos humanos son tan frecuentes y tan banales en los trágicos como lo son en su contemporáneo Heródoto o en sus predecesores los líricos. Así, Ulises dice en el *Áyax*: «Veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra vana» (125-126), y Atenea le responde: «Un solo día abate y, otra vez, eleva todas las cosas de los hombres» (131-132). Pero cuando Edipo ha visto cómo iba revelándose su desgracia, el coro canta: «¡El tiempo, que todo lo ve, a tu pesar te ha descubierto! (1213). De esta manera se oponen el tiempo inestable de las gestas humanas al tiempo soberano de los dioses, el que sitúa a cada cual en el puesto que debe ocupar en el plano divino. El tiempo de los dioses y el de los hombres se reúnen cuando se revela la verdad. Edipo puede afirmar, tras haberse cegado: «Es Apolo, amigos, Apolo quien cumple en mí estos tremendos, sí tremendos, infortunios míos. Pero

nadie los hirió con su mano sino yo, desventurado» (1329-1333). La oposición de esas dos categorías temporales, es, en sí, mucho más antigua que los trágicos, pero el escenario trágico es precisamente el lugar en el que los dos tiempos, distanciados en un principio, se reúnen.

En la sociedad griega una de las modalidades habituales de comunicación entre dioses y hombres es la adivinación oracular. En las tragedias, la soberanía del oráculo es algo que el coro no impugnará jamás. No obstante Yocasta, al haber comprendido la verdad, propone el único medio posible de impugnar la verdad oracular: «Lo más seguro es vivir al azar, según pueda cada cual...» (979). Vivir al azar es precisamente lo que no hace el héroe trágico. Pero entre los oráculos reales, los que conocemos por las inscripciones de Delfos o de Dodona, y el oráculo trágico, las diferencias son manifiestas. Las preguntas planteadas por los consultantes, individuales o colectivos, son ambivalentes: ¿Me casaré o no me casaré? ¿Debemos emprender la guerra o no debemos hacerlo? En cuanto a la respuesta, es afirmativa o negativa. La situación se invierte en el caso del oráculo trágico. Lo sencillo es la pregunta. Puede resumirse en un interrogante que la mayoría de los héroes formulan en la tragedia: ¿Qué haré? Delfos advirtió a Edipo que mataría a su padre y desposaría a su madre, pero el oráculo no le dijo que el rey y la reina de Corinto no eran sus padres. Creonte vuelve de Delfos enterado de que un hombre mancillaba la tierra de Tebas, pero el oráculo no ha dicho quién encarnaba dicha mancilla. La técnica trágica permite todas las soluciones imaginables en torno a esta ambigüedad fundamental. Así, en el *Filoctetes,* la profecía del adivino troyano Heleno sólo se revela de forma fragmentada. ¿Será Neoptólemo quien tome Troya? ¿Neoptólemo y el arco de Filoctetes? ¿Neoptólemo, Filoctetes y su arco? No nos enteraremos sino progresivamente y sin este progreso en la revelación no entenderíamos el rapto del arco del héroe exiliado que Ulises ordena y Neoptólemo realiza. En última instancia, los gestos humanos y el plano divino siguen un orden inverso. Al igual que la *Orestíada* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles empieza al amanecer y termina de noche. El alba introduce en escena a Orestes y a la desesperada Electra, la noche cae sobre el asesinato en la oscuridad del palacio de Egisto. Mientras tanto, el relato de la pretendida muerte de Orestes en la carrera de carros de Delfos ha

introducido una falsa temporalidad, una falsa tragedia en la verdadera.

Pero, evidentemente, es en el *Edipo Rey* en donde se muestra con la claridad más extraordinaria esta inclusión del tiempo humano en el tiempo divino. Cuando la obra se inicia todo está ya decidido, pero nadie lo sabe todavía. Sucesivamente, Edipo ha consultado el oráculo, ha abandonado a sus «padres» de Corinto, ha matado a un viajero que le bloqueaba el paso, ha liberado Tebas de la Esfinge, se ha casado con la reina de la ciudad y ha ocupado el trono real, viendo esta sucesión como una simple sucesión. La investigación judicial que inicia ante el enigma que plantea la peste —con los medios clásicos del proceso ateniense: consulta al oráculo, al adivino, a los testigos—, le revela a sí mismo: «Todo está claro a partir de ahora.» El enigma planteado por la Esfinge tenía una respuesta que era «el hombre». El enigma planteado por Edipo tiene una respuesta que es él mismo. Como señalaba Aristóteles (*Poética,* 52a 29 ss.), en el *Edipo* se reúnen esos dos elementos esenciales de la tragedia griega que son la *peripecia,* es decir, la inversión de la situación del personaje, y el *reconocimiento,* es decir, el descubrimiento de la identidad. Sin embargo, antes del descubrimiento final se formula una última hipótesis. Edipo no es el hijo de Pólibo y Mérope de Corinto. ¿No será acaso hijo de la fortuna (*tyche*) e incluso un hombre salvaje? «Yo, me tengo a mí mismo por hijo de la Fortuna, Fortuna la Generosa, y no me siento deshonrado. Fortuna fue mi madre y los años, mis hermanos, me hicieron insignificante y poderoso» (1080-1083); mientras que el coro define al Citerón, la frontera salvaje que separa Tebas de Atenas, como el «compatriota de Edipo». Pero, en última instancia, en la tragedia griega no hay Fortuna ni hombre salvaje. Al principio de la obra, Edipo, el «tirano», es decir, el rey del azar, es venerado casi como un dios por el conjunto del pueblo de Tebas, jóvenes y viejos confundidos en presencia de un altar que posiblemente le ha sido consagrado. En el momento en que se descubre como ciudadano, e incluso como rey legítimo de Tebas, es expulsado de la ciudad. A partir de ahora todos los actos realizados al azar adquieren sentido y dicho sentido le ciega.

VI. DISCURSO DOBLE

Un sofista del siglo V redactó *dissoi logoi,* «discursos dobles», para demostrar que la tesis y la antítesis podían ser defendidas sucesivamente. La lógica de la contradicción se introducía con brillantez en la Grecia del siglo V. Los trágicos —y Sófocles en particular— no ignoraban ni la palabra ni la cosa, pero en ellos el *dissos logos* no es el «doble discurso», el que separa el por y el contra, sino el discurso doble, el discurso ambiguo. La ambigüedad es omnipresente en lo que denominaríamos juegos de palabras, así la *Antígona* juega con el nombre de Hemón (en griego *Haimon*), hijo de Creonte, que el poeta asocia a la palabra que significa sangre (*haima*). El célebre discurso ambiguo de Áyax (646-692) es comprendido por el coro como una forma de acentuar la resignación del héroe frente a la orden de los dioses y al mandato de los Atridas. «Por fin he encontrado mi salvación», pero el espectador comprende que Áyax ha decidido matarse. En definitiva, las propias estructuras de las obras son ambiguas y enigmáticas. Ya se ha señalado aquí a propósito del *Edipo Rey* o de la *Electra.* Hay que tratar de comprender por qué. La práctica política, social y religiosa de la ciudad es una práctica de separación que intenta instalar a cada cual en su lugar, los hombres con respecto a los hombres, los hombres con respecto a los dioses. Así, el territorio de la ciudad opone el mundo de los campos de cultivo, que alimentan a los ciudadanos, y el mundo salvaje a la frontera reservada a Dioniso y a los cazadores. El sacrificio, que establece la comunicación entre hombres y dioses pero que los fija en sus diferentes condiciones (la carne a los hombres, el humo a los dioses), está profundamente unido al mundo de los campos cultivados sobre los que reina Deméter. El animal sacrificial es un animal doméstico, el que acompaña al hombre en su labor. Mundo salvaje y tierra arable, caza y sacrificio, no deben interferir.

En esa práctica social que es la guerra aparece una polaridad del mismo orden. La guerra es una actividad colectiva que depende del grupo de hoplitas, compañeros de rango e intercambiables. El lugar donde normalmente se ejerce es la llanura cultivada propicia para el enfrentamiento cara a cara de las falanges y que es también la que la ciudad debe defender. Cualquier otra actividad guerrera, la embosca-

da, el combate nocturno, la escaramuza en las fronteras, depende del mundo salvaje y se confía a la parte salvaje de la ciudad, es decir, a los jóvenes.

A través del espectáculo trágico la ciudad se cuestiona a sí misma. Y los héroes y el coro encarnan sucesivamente valores cívicos y valores anticívicos. Asimismo, la tragedia hace interferir lo que la ciudad separa y dicha interferencia es una de las formas fundamentales de la transgresión trágica. El Heracles divino del *Filoctetes* representa las virtudes hoplíticas y él es quien envía a los dos héroes de la obra a combatir juntos ante Troya. El Heracles estrictamente humano de las *Traquinias* es del todo diferente. Frente al río «con aspecto de toro» (509) Aquelóo es descrito como aquel que llegó «del país de Baco, de Tebas, blandiendo a la vez el arco de batalla [literalmente: el arco de curvatura inversa], lanzas y maza» (510-512), las armas de la astucia, las del combate clásico y las de la brutalidad. Cuando, en la *Electra,* Orestes entra en escena, ya ha sido advertido por el oráculo de que debía «solo, sin escudos, sin armas, usando de astucias y disimulando, proveer al justo sacrificio reservado a su mano». Antes de ser asesinado por Orestes, Egisto puede preguntar: «¿Por qué, si es ésta una acción noble, se precisa la oscuridad?» (1493-1494) y declara al hijo de Agamenón: «Te jactas de un arte que no te viene por línea paterna» (1500). Por una ambigüedad suprema, el héroe del *Edipo Rey* es cazador, pero la presa que atrapa no es sino su propia persona. Es labrador, pero el suelo que ha sembrado no es sino el campo materno. Áyax ha creído cazar y sacrificar hombres, en realidad ha llevado a cabo una carnicería de corderos. Su proeza final, que no se lleva a cabo ante el ejército, sino ante el mar, en el límite del mundo salvaje, es un sacrificio humano, el de sí mismo. «Aquí está, pues, el cuchillo del sacrificio, alzado por donde más cortante podrá ser...» (815-816). Su último adiós se dirige precisamente al suelo de su ciudad, a la llanura en donde combate el ejército: «¡Suelo sagrado de mi tierra natal, Salamina, que sostienes el hogar de mis antepasados!, ¡y vosotros, fuentes y ríos de aquí, llanura troyana!, a todos os hablo: ¡adiós a vosotros que habéis sido alimento para mí!» (859-863).

VII. SABER, ARTE, PODER

Atenas quiso afirmar su superioridad sobre Esparta con la posesión de un arte, de una profesión, de una *technê* que nada tenía que ver con el combate tradicional del griego, la *technê* naval. «Cuanto se refiere al mundo de la flota es asunto profesional», dice Pericles en Tucídides (I, 142). También es un arte, una profesión que pretendieron enseñar los sofistas cuando se propusieron como educadores de la democracia. Un coro célebre de la *Antígona* exalta los aspectos prometeicos del hombre y no es azaroso que coloque el dominio del mar en el primer rango de las conquistas humanas. «En este mundo existen muchas cosas asombrosas y, con todo, nada más asombroso que el hombre. Él sabe atravesar el mar gris cuando sopla el viento del Sur y sus tormentas, avanzando bajo los abismos que le abren las rugientes olas» (332-337). Sólo a continuación aparecen el dominio de la tierra y de la agricultura. En el elogio de Atenas pronunciado por el coro del *Edipo en Colono,* el Orden es invertido, del mundo salvaje «que frecuenta Dioniso el Bacante», el poeta pasa a la tierra y al olivo, a los caballos de Posidón y sólo en último lugar al mar. En realidad, la ambigüedad figuraba ya en el coro de la *Antígona* y la palabra que traduce «maravillas» (*deina*) significa en griego a la vez «maravilloso» y «terrible». La obra de Sófocles presenta una gama de personajes que encarnan el racionalismo humanista basado en la *techne,* que es uno de los aspectos, y solamente uno, de la Grecia del siglo V. Por ejemplo, en el nivel más simple, Yocasta. «Nadie que sea mortal —dice Yocasta— tiene parte en el arte adivinatoria» (708-709, el término es, de nuevo, *techne*). El oráculo recibido en Delfos no provenía del dios «sino de sus servidores». «No sientas temor ante el matrimonio con tu madre —sigue diciendo Yocasta—, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños» (980-982); de hecho, según testimonio Heródoto, la adivinación podía dar una interpretación optimista de la unión con la madre. La Deyanira de las *Traquinias* emplea un arte diferente para reconquistar el amor de Heracles; prepara un bálsamo mágico (en realidad, un veneno) cuya receta le había sido dada por el Centauro Neso.

Edipo se sitúa en un nivel completamente diferente. Mediante un juego frecuente en torno a su nombre (*Oidipous*) y

al verbo que significa «yo sé» (*oida*), Sófocles convierte a Edipo en el que sabe. Por su arte y saber ha liberado Tebas de la temible cantora, la Esfinge. El Saber de Edipo es el que invoca el sacerdote, portavoz del pueblo al principio de la obra: «Poco importa si es debido al mensaje de algún dios o porque un mortal te ha instruido» (42-43). Cuando Tiresias, expresándose a su vez de forma enigmática, afirma que «vio en él la fuerza de la verdad», Edipo, que sitúa el arte del adivino en un plano inferior a su propio saber, replica: «¿Quién te ha enseñado la verdad? Pues, desde luego, de tu arte no procede» (357).

Frente a Creonte, que vuelve de Delfos, Edipo razona como un técnico del asunto político. Cree descubrir entre el adivino y su cuñado un complot para expulsarlo del país. Pues para Edipo saber y poder van unidos.

Sin embargo, sólo hay un saber infalible: el que procura la mántica. Edipo es consciente de ello pues, frente a Tiresias, se designa a sí mismo como poseedor del arte del adivino, pero los verdaderos adivinos son tan clarividentes como impotentes.

En el siglo posterior al de la tragedia, Platón opondrá la fórmula de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas», a su propia fórmula, que convierte a Dios en la medida de todas las cosas. Y es cierto que, en los trágicos, la divinidad también es medida, pero es medida al *final* de la tragedia. Es entonces, y sólo entonces, cuando el mundo, o el plano divino, se vuelve «inteligible». Más que oponer el mundo sensible al mundo inteligible, Platón explica el primero, simple reflejo, a través del segundo, que el filósofo tiene la posibilidad de descubrir. Pero el mundo trágico no cuenta con filósofos aptos para clasificar a los seres en su verdadera jerarquía, de hecho ésta es la razón por la que Platón rechaza la tragedia. En el *Banquete,* el poeta trágico Agatón debe inclinarse ante Sócrates, al igual que Aristófanes. El mundo trágico excluye la jerarquía de los saberes y la unión del saber y del poder que el filósofo creerá llevar a cabo. Poderes y saberes se enfrentan en esa opacidad que separa el mundo de los dioses del de los hombres, opacidad con respecto a la que es preciso elegir en todo momento. El coro de la Antígona que glorifica al hombre lo recuerda una vez más: «Poseyendo una habilidad superior a lo que se puede uno imaginar, puede encaminarse unas veces hacia el mal, otras veces hacia el

bien» (364-366). El *Edipo en Colono,* que muestra al héroe tebano penetrando en la eternidad, reclamado por los dioses y guiado por el fundador mítico de la democracia, Teseo, muestra que esta última hipótesis no es inconcebible.

VIII. El drama y el lector

La trilogía de la que formaba parte el *Edipo Rey* no consiguió el primer premio en el concurso de las Grandes Dionisias. Se lo llevó el sobrino de Esquilo, Filocles, cuya obra no ha llegado hasta nosotros (aunque a lo mejor era una obra de su tío). El riesgo de perder era uno de los elementos del concurso trágico. Sin embargo, las *Ranas,* obra que Aristófanes escribió en el 406, cuando murió Sófocles, demuestran que desde esta fecha Esquilo, Sófocles y Eurípides gozaban de una prioridad indiscutible, aunque el orden en el que conviene clasificarlos sea todavía objeto de discusión. En el siglo IV, en la Atenas de Licurgo, contemporáneo de Aristóteles, las efigies de los tres grandes trágicos se funden en bronce y el pueblo financia la reposición de sus obras. Nosotros somos los herederos de este primer clasicismo desbrozado, entre tanto, por los profesores romanos.

La historia moderna del teatro de Sófocles comienza en los días 3 y 5 de marzo de 1585, cuando[9] fue representado con suntuosidad principesca en el «teatro olímpico» de Palladio, en Vicenza. Pero, de la misma manera que una iglesia de L. B. Alberti no es un templo griego, el teatro de Palladio no es un teatro antiguo; en cierto sentido es, incluso, todo lo contrario. El cielo adornado que recubre el escenario no es el aire libre del teatro griego. La separación entre el escenario y el graderío excluye la *orchestra,* mediadora entre los actores y el público. El mecenazgo de la Accademia Olimpica no es el veredicto popular y la representación de una obra de arte no es un concurso trágico en el que se enfrentan autores, actores y coros de tres tetralogías.

Es evidente que en la actualidad podemos representar el *Edipo Rey* en el teatro de Epidauro, pero una lectura arqueológica sigue siendo una lectura moderna y nada impedirá que así sea, por mucho que cada generación, dedicándose a

[9] Véase Léo Schrade, *La Représentation d'Edipo-Tiranno au Teatro Olimpico,* Paris, CNRS, 1960, y más adelante, pp. 228-237.

desempolvar, crea descubrir el *verdadero* Sófocles y el *verdadero* Edipo. La única superioridad de la que la nuestra puede jactarse es, quizá, la de ser consciente de estas acumulaciones sucesivas de lecturas.

Por tanto, el hecho de que se hayan propuesto claves contradictorias de lectura (la penúltima es la psicoanalítica) no debe ni sorprendernos ni indignarnos. Tratando hoy en día de comprender la tragedia griega mediante una confrontación sistemática de las obras con las instituciones, el vocabulario y los tipos de resolución característicos de la Atenas del siglo V, no aspiramos al saber absoluto (el secreto del *Edipo Rey* no existe, en esto Freud, fascinado por el «ilustre descifrador de enigmas», se equivocó) y todavía menos a descubrir, de una vez por todas, el sentido que tenía la tragedia representada en el siglo V para su autor y para su público. Tan sólo disponemos de las obras y el sentido absoluto no existe.

El propio término «obra» ha de servirnos de advertencia, pues obra es precisamente aquello que no debe quebrarse, aquello cuyo sentido no debe buscarse en otra parte. Quizá, como afirma de manera un tanto paradójica Cl. Lévi-Strauss, para comprender el mito de Edipo sea preciso reunir todas sus versiones, las anteriores a Sófocles, la del poeta trágico y las de sus sucesores, entre los que se encuentra el inventor del «complejo de Edipo»; pero una obra no es un mito y no permite su descomposición en elementos primordiales. El mito no facilitará la lectura de una obra sino de forma diferencial, en la medida en que sepamos, y no siempre es así, lo que el poeta añade y lo que suprime. Así, la Esfinge del *Edipo Rey* no es el monstruo femenino surgido de la tierra y violador de muchachos que otros documentos permiten reconstruir, ni tampoco la hija de Layo que es según una tradición transmitida por Pausanias. La Esfinge es la «horrible cantora» que proponía enigmas y nada más.

Lo que no quiere decir que la tragedia no deba ser descifrada mediante elementos ajenos a ella misma. Espectáculo al mismo tiempo político y religioso, la tragedia puede ser provechosamente confrontada con otros modelos políticos y religiosos. Así, tal y como tuvimos ocasión de recordar anteriormente [10], en la época en que Edipo aparecía en el

[10] Cf. J.-P. VERNANT, «Ambigüedad e inversión sobre la estructura enigmática del *Edipo rey*», *Mito y tragedia I*, pp. 119-133.

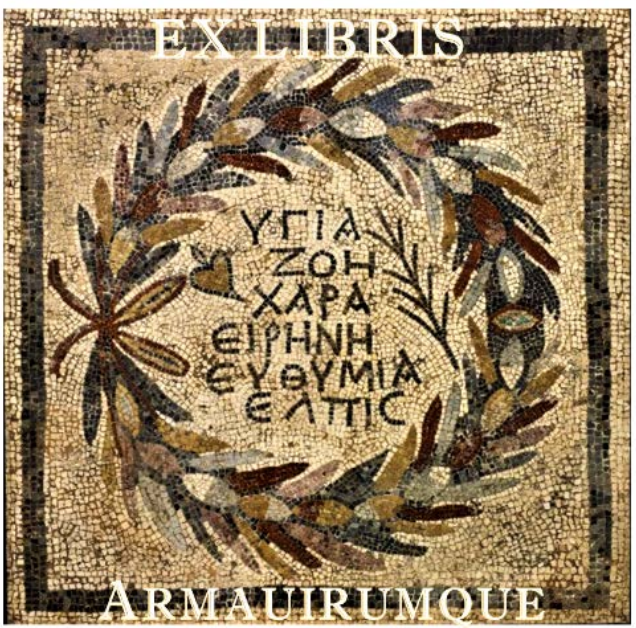
teatro —primero como adivino purificador y salvador de su ciudad y después como mancilla abominable que la ciudad rechaza y exilia—, existían en Atenas y en otros lugares de Grecia dos instituciones, la segunda de las cuales aparece como la versión politizada de la primera. El *pharmakos* era un «chivo expiatorio» (aunque reclutado entre los hombres) que la ciudad expulsaba anualmente, en calidad de símbolo de las infamias acumuladas durante el año, tras haberlo mantenido, si era preciso, todo el año a costa del tesoro público como a un rey irrisorio. «Edipo carga efectivamente con el peso de la desgracia que abruma a sus conciudadanos», desgracia de la que, en la obertura de la obra, éstos le suplican que les libere. El ostracismo, proceso que pasa por haber sido instituido en Atenas por Clístenes y que fue practicado entre los años 487-416, pretende obtener, mediante procedimientos políticos, un resultado comparable: expulsar provisionalmente de la ciudad al ciudadano cuya superioridad sea susceptible de convertirla en objeto de venganza divina bajo forma de tiranía. «La desmesura engendra la tiranía», dice el coro del *Edipo Rey* (873). Quien no pueda vivir en comunidad, dirá Aristóteles [11], «no forma parte de la ciudad y, por consiguiente, resulta ser una bestia salvaje o un dios». Tal es exactamente el destino del personaje de Sófocles.

De la misma manera, cuando recordamos que en el mito, y en gran medida también en las instituciones de época arcaica y clásica, el joven ciudadano, antes de ingresar en las filas de los hoplitas, era enviado a las fronteras de la ciudad, destinado militarmente a las emboscadas o, como en Esparta, a la caza y a la proeza astuta y nocturna que lo convierte en algo así como el reverso del ciudadano normal, resulta difícil no relacionar esta serie de hechos con la situación de Neoptólemo en el *Filoctetes*. Neoptólemo es el hijo de Aquiles y el futuro vencedor de Troya, aunque de momento es un adolescente, de la edad de un efebo ateniense, desembarcando en una isla desierta y obligado por su jefe Ulises a llevar a cabo el robo del arco de Filoctetes, una «hazaña» contra la que se revelan tanto el pasado de su padre como su propio futuro. Al final de la tragedia, el hombre salvaje en el que se había convertido Filoctetes y el joven destinado provi-

[11] Política, I, 1253 a.

sionalmente a la traición vuelven al mundo de la ciudad [12].

Esto son hipótesis y podríamos proponer algunas más aplicables a otras obras de Sófocles. Precisemos simplemente, para concluir, que no pretenden en absoluto imponerse a la lectura que, en definitiva, cada cual por su lado hace y hará de la obra del poeta griego.



[12] Véase P. VIDAL-NAQUET, «Le *Philoctète* de Sophocle et l'Ephébie», en *Mito y tragedia I*, pp. 171-187.

VIII

EDIPO ENTRE DOS CIUDADES. ENSAYO SOBRE EL *EDIPO EN COLONO* *

* Publicado en *Mètis*, 1, 1986.

Edipo, tratado como un dios al principio del *Edipo Rey*, aparece al final de la obra como la mancilla que contamina la ciudad de Tebas. De vagabundo miserable y ciego al principio del *Edipo en Colono*, de suplicante de las Euménides y del rey de Atenas, Teseo, pasa a ser el huésped y bienhechor de la ciudad de Sófocles, el guía (*hegemon*, 1542) que se dirige hacia su tumba de héroe, tras haber vencido sucesivamente a Creonte, quien intenta que vuelva a Tebas y a las súplicas de Polinices, es decir, después de haber roto los lazos que todavía le unían a la *polis* de Tebas, de la que Creonte es tirano, y al *oikos* de los Labdácidas.

Se ha escrito mucho sobre esta inversión ejemplar pero compleja [1], y no pretendo aportar perspectivas revoluciona-

[1] Las páginas que presento aquí provienen de seminarios que datan de hace más de quince años. En aquel tiempo Pierre Ellinger fue un oyente particular eficaz. Desde entonces han sido objeto de exposiciones en Delfos, el 9 de abril de 1984, en donde, gracias a Yangos Andréadis, fue huésped del Centro europeo de Cultura, en el mes de mayo en Padua, en donde fui invitado al Instituto de griego por O. Longo y G. Serra. Desde entonces he tenido ocasión de discutir de estos problemas durante los seminarios dados en Bruselas, en los Países Bajos (en varias universidades), en Nápoles, Catania, Tel-Aviv y Lille. Que todos mis oyentes, ya fueran aprobadores o críticos, reciban aquí un agradecimiento cordial y muy en especial J. Bollack, J. Bremmer, B. Cohen y P. Judet de La Combe. A estos nombres añado el de mi viejo amigo B. Bravo, quien ha sometido mi texto a una profunda crítica. Ni siquiera intentaré dar un resumen de la inmensa bibliografía sobre el *Edipo en Colono*. He tenido el gusto de encontrarme en terreno familiar con el capítulo que Ch. SEGAL ha consagrado a esta tragedia en su libro *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (Mass.), 1981, pp. 362-408. Debo mucho a J. JONES, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres, 1962, pp. 214-235, a B. KNOX, *The Heroic Temper; Studies in*

rias, en todo caso algunas precisiones nuevas. Plantearé tres problemas, cuya relación me esforzaré en mostrar. ¿Cómo se señala y qué significa la oposición de las dos ciudades, Tebas y Atenas, entre las que camina el vagabundo, abandonando la primera para encontrar en la segunda el asilo y la muerte? ¿Cuál es, por otra parte, el status religioso, jurídico y político que adquiere Edipo en Atenas, mientras está con vida y después de su muerte?

Finalmente ¿cómo se señala en el espacio escénico del teatro, y en el espacio representado directamente o indirectamente, la mutación del héroe?

Los griegos inventaron la actividad política, se trata de un asunto muy oído. Comprendamos estas palabras en un sentido muy preciso [2]: el mundo humano es habitualmente conflictivo y la actividad política consiste en objetivar esos conflictos sin esperar anularlos. La *decisión* política en sí, no es tomada por un jefe soberano que habla en nombre de una divinidad, ni siquiera, en términos generales, por un consenso más o menos unánime (del que a pesar de todo existen algunos ejemplos), sino por la mayoría. Ahora bien, un hecho notable es que si, desde Solón y Clístenes, Atenas fue el lugar del que emergió la actividad política, parece que la literatura ática ha tenido casi tanto cuidado en disimular esta realidad como genio tuvo la ciudad para hacerla nacer.

Sophoclean Tragedy, Cambridge, 1964; «Sophocles and the Polis», *Entretiens de la Fondation Hardt*, Vandoeuvres-Ginebra, 1983; *Sophocle*, pp. 1-32; Introducción a *Oedipe à Colone*, en *Sophocle, the Tree Theban Plays*, 1984, pp. 255-277. La consulta, *in extremis*, del comentario de J. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, VII, Leyden, 1984, no me ha aportado gran cosa. Entre las síntesis recientes sobre Sófocles que he consultado, señalaré ante todo R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sofocles. An Interpretation*, Cambridge, 1980, pp. 248-279 y 335-340; A. MACHIN, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sofocle*, Québec, 1981, pp. 105-149, y *Last but not least*, para algunas fórmulas luminosas, p. 30; el folleto de R. G. A. BUXTON, *Sophocles*, publicado como número 16 de los *New Surveys in the Classics de Greece and Rome, Oxford, 1984*. Salvo advertencia y exceptuando algunos detalles ortográficos, el texto griego es el de R. D. DAWE (Teubner, Leipzig, 1979); la traducción, modificada en algunos casos, es la de P. Mazon. Agradezco a Denise Fourgous la ayuda que me ha prestado en la puesta a punto de este estudio, y a Maud Sissung la amistad de la que ha dado prueba una vez más.

[2] Véase M. I. FINLEY, *Politics in the Ancient World*, Cambridge, 1983, y C. AMPOLO, *La politica in Grecia*, Bari, 1981.

Pensemos por ejemplo en lo siguiente: estamos informados a la vez por las fuentes históricas y por los materiales de documentación —que, por lo demás, están lejos de coincidir exactamente— sobre los enfrentamientos individuales entre líderes políticos que el ostracismo resuelve reestableciendo la paz cívica. También estamos informados sobre los grandes debates en los que se enfrentan, en la *Ecclesia,* opciones decisivas: matar o no a los de Mitilene, ir o no a Sicilia, problemas tan importantes como lo han sido, para las democracias modernas los de saber si había que mandar un hombre a la luna o instalar los cohetes Pershing en Europa. Pero no estamos informados, fuera del caso particular del ostracismo, sobre las posiciones en las batallas electorales.

Y, aun y todo, el registro del ostracismo, tal y como lo han constituido las excavaciones del Cerámico, es diferente del que podría deducirse de los historiadores de la ciudad. Pensemos en estos dos hombres, Menón, hijo de Menoclidés, y Calíxeno, hijo de Aristónimo (posiblemente un Alcmeónida), presentes con frecuencia en los cascos descubiertos por los arqueólogos americanos, desconocidos en la tradición histórica [3].

Repitámoslo: no sabemos nada sobre las batallas electorales, y en esto el contraste con Roma es brutal. Ni siquiera sabemos si realmente hubo batallas electorales.

Las dificultades con que tropezó Pericles después de los primeros fracasos de la guerra del Peloponeso no constituyen sino una excepción aparente. ¿Qué dice de hecho Tucídides? «En el orden político, los atenienses se dejaron convencer por sus razonamientos» (δημοσίᾳ μὲν τοῖσ λόγοις ἀνεπείθοντο); pero ricos y miembros del *démos,* por razones diferentes y de orden económico, se agruparon contra él «y no pusieron término a su común irritación hasta que le impusieron una multa. Poco más tarde, por uno de esos cambios radicales que las masas acostumbran a dar, le eligieron de nuevo estratega y le confiaron la dirección de todos los asuntos públicos [...] Fue el conjunto de la Ciudad (ἡ ξύμπασα πόλις) [es decir, la clase de los ricos y la popular] quien le consideró como el más digno para esta función» [4].

---

[3] Cf. M. FINLEY, *Politics,* pp. 64-65.

[4] TUCÍDIDES, II, 65, 2-4; he modificado en varios puntos la traducción de J. de Romilly.

Elíptico como de costumbre, Tucídides no precisa si la carrera de Pericles como estratega fue interrumpida o no por el proceso que sufrió y la consiguiente condena. El pueblo en sí, en el más amplio sentido del término, no está dividido políticamente. De forma sucesiva está contra Pericles y fusionado con sus elecciones políticas y estratégicas. Plutarco [5] cree poder ser más preciso, pero me temo que, más que de una verdadera información, se trata de una amplificación retórica [6]. Tras haber mencionado el último discurso del que Tucídides (II, 60-64) pretende transmitir lo esencial, añade: «Los atenienses, convertidos así en dueños de la situación, tornaron sus votos en armas contra él (τὰς ψήφους λαβόντας ἐπ' αὐτὸν εἰς τὰς χεῖρας), le quitaron su magistratura de estratego y le infligieron una multa. Sin embargo, la ciudad había experimentado entre tanto el valor de los otros estrategos y oradores en la dirección de la guerra y se dio cuenta de que ninguno de ellos estaba a la altura de su cargo [...]. Además, la ciudad añoraba a Pericles. Se le llamó a la tribuna y al *strategeion*. [...]. El pueblo le presentó excusas, él aceptó dirigir de nuevo los asuntos de estado, y, al ser nombrado estratego, pidió la derogación de la ley referente a los bastardos...» El relato incluye sin duda más detalles que el de Tucídides, y es la única fuente sobre la pérdida sufrida por Pericles de sus funciones de estratego. Pero esas excusas presentadas por el pueblo a Pericles son sospechosas, quizá más romanas que griegas, y de todas formas ningún elemento refleja aquí una campaña electoral.

Tampoco sabemos si llegaron a existir listas políticamente homogéneas de candidatos. No está en modo alguno establecido que Sófocles, estratego junto a Pericles en el momento de la expedición de Samos (440) —se trata incluso de la única lista completa de estrategos que poseemos—, fuera miembro del mismo grupo político que Pericles, y es conocido, por poner un ejemplo bastante más tardío, que Esquines y Demóstenes formaron parte de la misma embajada enviada a Filipo.

En Atenas, el debate político, la lucha política son presentados la mayoría de las veces no como la práctica normal de

---

[5] *Pericles*, 35, 4-6, 37.

[6] No propongo tal cosa como regla general, pero debe considerarse el escepticismo de FINLEY, *Politics*, pp. 50-51.

la ciudad democrática, sino como la *stasis*, por emplear un término cuyo sentido se despliega sobre el espectro que va de la simple posición vertical a la guerra civil pasando por la facción política [7], con un marcado predominio de los sentidos peyorativos. N. Loraux lo ha entendido perfectamente: «La división, convertida en amenaza absoluta, se instala en la ciudad enferma, desgarrada por el enfrentamiento de los ciudadanos entre sí [...]. Claro que de la división de opiniones al enfrentamiento sanguinario la distancia es considerable. Sin embargo, al dar ese paso, se está simplemente imitando a los griegos —al menos tal es la hipótesis» [8]. ¿A los griegos? No, y Nicole Loraux lo sabe mejor que nadie. Todos los géneros literarios no se sitúan en el mismo plano con respecto a este asunto, y diría de buena gana, para llegar por fin a mi tema, que la historia reconoce y rodea, dentro de determinados límites [9], el conflicto político, que la oración fúnebre lo anula [10], que la comedia lo torna irrisorio en su misma esencia, y que la tragedia lo destierra.

¿Qué significa esto? Simplemente lo siguiente: cuando la ciudad representada es Atenas o un equivalente de Atenas, ya se trate de la Argos de las *Suplicantes* de Esquilo, de la Atenas de las *Suplicantes* y los *Heraclidas* de Eurípides o, finalmente, del *Edipo en Colono*, el debate es en cierta forma anulado, la ciudad es representada como Platón querrá que sea: una.

Un pasaje célebre de las *Suplicantes* de Esquilo proporciona una prueba magnífica de que se trata de una elección. La decisión referente al asilo otorgado a las hijas de Dánao debe ser tomada por mayoría y la corifeo pregunta:

603 Ἔνισπε δ'ἡμῖν, ποῖ κεκύρωται τέλος,
δήμου κρατοῦσα χεὶρ ὅπῃ πληθύνεται

[Dinos hasta dónde llega la decisión tomada y hacia dónde se inclina la mayoría de los sufragios en el voto soberano del pueblo.]

---

[7] «*All levels of intensity were embraded by the splendid Greek portmanteau-word* stasis», escribe FINLEY, *Politics*, p. 105.

[8] N. LORAUX, «L'oubli dans la cité», *Le temps de la réflexion*, I, 1980, pp. 213-242.

[9] Cf. FINLEY, *Politics*, pp. 54-55.

[10] A mi modo de ver, esto lo demuestra de manera decisiva N. LORAUX, *L'Invention d'Athènes*, Berlin y La Haya-París, 1981, esp. páginas 268-291. C. AMPOLO, en su libro citado *supra*, nota 2, ha consagrado un capítulo a la negación de la política (pp. 40-55), pero habría que ir más lejos.

Y la respuesta es:

605 Ἔδοξεν Ἀργείοισιν οὐ διχορρόπως.

[Han decidido los argivos sin que hubiera un solo voto disidente...]

El decreto que convierte a las Danaides en metecos, tras haber hecho uso de la *peithô*, de la Persuasión, mediante «retóricos giros apropiados para persuadir a las masas» (δημηγόρους [...] εὐπιθεῖς στροφάς) (623)[11], ha sido aceptado por unanimidad, *pandemiai* (607), ni siquiera ha tenido que intervenir el heraldo (*aneu kleteros*, 622). Sólo para el futuro se concibe la posibilidad (613-614) de que un ciudadano de Argos pueda rechazar su ayuda a las víctimas.

Es cierto que existe una aparente excepción a la regla que propongo aquí. Al final de las *Euménides* (752), el voto está dividido. Los figurantes mudos que ocupan el puesto de jueces en el Areópago[12] dan una voz de mayoría a las Enemigas de Orestes y es Atenea quien decide la absolución, expresando con su voto único y doble la unanimidad cívica. El debate abierto no ha tenido lugar sino entre divinidades, Apolo y las Erinias.

Pero si, en los trágicos, Atenas no discute con Atenas, la *stasis* dispone de un lugar privilegiado que es Tebas, de la que podría decirse que es una anticiudad[13]. Esto ocurre en Esquilo con los *Siete*, cuyo principio señala la *stasis* entre Eteocles y las mujeres, y cuyo final, sea o no auténtico, señala que, con la división del coro entre los partisanos de Antígona y los de Ismene, se ha pasado de la guerra extranjera a la guerra civil. Esto ocurre en Eurípides con las *Suplicantes*, las *Fenicias*, *Heracles*, y naturalmente, con las *Bacantes:* se podría mostrar que en esta obra la *stasis* se interna en el personaje central, el rey Penteo, desdoblado entre el hoplita y

[11] Cf. R. G. A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge, 1982, especialmente p. 79: «*For the moment, political peithô is supreme.*».

[12] Para una discusión sobre su número y función, Cf. O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977, pp. 392-95.

[13] He tomado esta idea de la enseñanza oral de Froma I. ZEITLIN, quien va a publicar próximamente un ensayo sobre este tema del que he tenido conocimiento cuando estas páginas estaban redactadas; mientras tanto, véase *Under the Sign of the Shield*, Roma, 1982, p. 199, n. 5.

No es necesario decir que se trata de una imposibilidad jurídica. En Atenas no hay metecos forzados, y Sófocles juega con el término y el derecho.

En realidad, para entender lo que está en juego, hay que cambiar de método. No creo que en este caso se pueda salir adelante si la crítica se limita a la oposición, básica en el funcionamiento habitual de la ciudad, entre ciudadano y extranjero. Es imposible encerrar a un personaje trágico en *una sola* red de significados. Si el callejón sin salida en el que nos encontramos por ahora tiene sentido, tal sentido consiste en recordarnos esa simple verdad.

Cuando Jean-Pierre Vernant quiso centrar el personaje de Edipo en el *Edipo Rey* [63], demostró que era necesario funcionar al menos en dos registros. En el plano religioso, Edipo oscila entre la condición de rey divino y la de *pharmakos*, la de chivo expiatorio al que se expulsa, en Atenas, el 6 del Targelion, para purificar la ciudad. En el plano político, Edipo es un hombre político poderoso, un candidato a la tiranía, amenaza a la que la ciudad del siglo V se enfrenta mediante la institución, muy laicizada, del ostracismo. Que los dos registros se confunden es pura evidencia. El discurso de Lisias contra Andócides es una de nuestras principales fuentes sobre el rito del *pharmakos*, y Lisias pide que se limpie la ciudad de esa mancilla que es Andócides [64]. Pero, justamente, en la tragedia hay interferencia [65] entre los registros, y no confusión banal derivada de la retórica política. Y es cierto que se pueden discutir los detalles: en el *Edipo Rey*, el personaje principal no ha sido (todavía) expulsado de Tebas. El mismo se ha condenado, la ciudad espera el veredicto del Oráculo [66], pero este incidente de orden narrativo no impide que los polos definidos por J.-P. Vernant encuadren efectivamente el personaje de Edipo. Y está claro que Edipo no se descubre ni como un *pharmakos* ni como un condenado al ostracismo, en esto reside su condición de héroe trágico.

Podríamos retomar el análisis de J.-P. Vernant e invertirlo

---

[63] «Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi*», *Mélanges Cl. Lévi-Strauss*, 1970, y J.-P VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia I*, pp. 101-133.

[64] LISIAS, *Contra Andócides*, 108.

[65] Cf. N. LORAUX, «L'interférence tragique», *Critique*, 317, 1973, páginas 908-925.

[66] Véase *Edipo Rey*, vv. 1436-1439, 1450-1454 y 1516-1521.

aplicándolo al *Edipo en Colono*. Todo se transforma. El *pharmakos* candidato a la expulsión se convierte en el héroe que conduce a Teseo hacia el lugar central, hacia la tumba que será el signo oculto de su presencia salvadora en Atenas. Edipo es un errante que va a adquirir un domicilio fijo. Es un suplicante —y sabemos, en especial gracias al estudio de J. Gould [67], que la suplicación es, al igual, por ejemplo, que la hospitalidad, una institución, e incluso un hecho social total, como definía Mauss el don y el contra-don—, un suplicante que va a convertirse en héroe, en salvador.

Lo incontestable, y que ha sido estudiado casi en exceso, es que Edipo se convierte efectivamente en héroe [68]. Está claro que, a pesar de las críticas, hay que mantener la idea de una mutación heroica, a condición de literarla de los resabios cristianos de inmortalidad personal y rehabilitación moral [69]. La propia idea de héroe nos conduce hacia el plano político, pues el héroe no existe por sí mismo, existe como un elemento

---

[67] J. GOULD, «Hiketeia», *JHS*, 93, 1973, pp. 74-103; sobre el tema suplicante y salvador, véase P. BURIAN, «Suppliant and Saviour: Edipus at Colonos», *Pheoenix*, 28, 1974, pp. 408-429; sobre la suplicación griega, D. PRALON ha escrito un trabajo original que, desgraciadamente, no ha sido publicado.

[68] Los dos estudios clásicos sobre este tema son, sin duda, el de A.-J. FESTUGIÈRE, ya citado, *supra*, nota 39, y el capítulo VIII, pp. 307-355 del libro de C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944; se puede remontar más lejos en la historiografía de esta discusión gracias a D. A. HESTER, «To Help one's Friends and Harm one's Enemies. A Study in the Edipus at Colonus», *Antichthon*, II, 1977, pp. 22-41, quien critica lo que él llama la visión «ortodoxa» de la obra, la que ve en ella el triunfo del humanismo heroico e insiste en la rehabilitación moral de Edipo.

[69] Lo menos que se puede decir es que el estudio de los cultos heroicos ha caído a menudo en la tentación; cf. el propio título de la obra de L. R. FARNELL, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, 1921; de forma característica, V. DI BENEDETTO llama «La buona morte» al capítulo sobre *Edipo en Colono* de su *Sofocle* (*supra*, nota 1), pp. 217-247, en el que, sin embargo, se distancia de la interpretación «ortodoxa»; contra ésta, se encontrarán los antídotos necesarios en el artículo (citado en la nota precedente) de D. A. HESTER, en el folleto de R. G. A. BUXTON (*supra*, nota 1), p. 30, y todavía mejores en la nota de H. DIETZ, «Sophokles, *Oed. Col.* 1583 f.», *Gymnasium*, 79, 1972, pp. 239-242; en ella se demuestra que la inmortalidad personal de Edipo reposa, todavía más que su ciudadanía en Atenas, sobre una corrección de Z. Mudge, en 1769, en el texto de los manuscritos. En donde éstos presentan ὡς λελοιπότα/κεῖνον τὸν αἰει βίοτον ἐξεπίστασο, «sabe que ha abandonado esta clase de vida que fue constantemente la suya», se ha restituido λελογχότα y traducido, por ejemplo, por Mazon: «Sache qu'il a conquis une vie qui ne finit pas.»

del espacio cívico [70], como existe precisamente, en Colono el héroe jinete que es epónimo del demo: «Los campos cercanos se ufanan de que este jinete de aquí, Colono, sea su fundador y todos llevan en común su nombre, siendo así designados» (58-61). Edipo no puede ser un *pharmakos*, que recuperara de repente, milagrosamente, el estado anterior a la mancilla. Tampoco es un condenado al ostracismo que vuelve a atravesar la frontera, como lo hicieron en Atenas Cimón y Arístides, dado que no vuelve precisamente a Atenas y que ese no-retorno es precisamente lo que está en juego en la tragedia. ¿Quién es pues en Atenas?

Ahora debemos volver a esta cuestión abandonada. No basta con afirmar que es un héroe, es decir, más que un ciudadano, y que comparte esta condición con personajes que a veces han sido anexionados a Atenas, como Áyax. Es necesario y posible integrar más a Edipo en las instituciones y las prácticas del tiempo de Sófocles.

Durante estos veinte últimos años se ha trabajado mucho sobre los extranjeros y la ciudad griega, en la ciudad y fuera de la ciudad; se ha trabajado en particular sobre los honores acordados a los extranjeros en Atenas y en otras ciudades, y, finalmente, sobre la concesión de la ciudadanía a los extranjeros —lo que a veces se denomina injustamente «naturalización» en Atenas o en otros sitios [71].

---

[70] Véase en la obra editada por G. GNOLI y J.-P. VERNANT, *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge y París, Maison des sciences de l'homme, 1982, en especial la introducción de J.-P. VERNANT, pp. 5-55, y los estudios de N. LORAUX, pp. 27-43; Cl. BERARD, pp. 89-105, y A. SNODGRASS, pp. 107-119; para el *Edipo en Colono*, algunas apreciaciones complementarias en N. D. WALLACE, «OEdipus at Colonus: The Hero in his Collective Context», *QUCC*, 32, 1979, pp. 39-52.

[71] Citaré, por orden cronológico, a J. PECIRKA, *The Formula for the Grant of Enktesis in Attic Inscriptions*, Acta Universitatis Carolina, Praga, 1969; Ph. GAUTHIER, *Symbola* (*supra*, nota 35); B. BRAVO, «Sulân», *supra*, nota 26, con la reseña crítica de Ph. GAUTHIER, *RD*, 60, 1982, pp. 553-576; M. J. OSBORNE, *Naturalization in Athens*, 2 vols. publicados, *Verhand. Konink. Aacad. Letteren*, Bruselas, número 98, 1981, y 101, 1982; I. SAVALLI, *Recherches sur... l'octroi du droit de cité* (*supra*, nota 55); M.-F. BASLEZ, *L'étranger dans la Grèce antique*, París, 1984.

Naturalmente, siempre hay que retomar el estudio célebre de A. WILHELM, «Proxenie und Evergesie», *Attische Urkunden*, V. SAWW, 220, 1942, pp. 11-86. A propósito de un caso particular, en Tasos, J. POUILLOUX y F. SALVIAT, «Lichos, Lacédémonien, archonte à Thasos et le libre VIII de Thucydide», *CRAI*, abril-junio, 1983, pp. 376-403, también han reflexionado

Haré dos observaciones previas. La primera, retomada de M. J. Osborne, consiste en insistir en lo que él llama «*The dual aspect of a grant of citizenship*» [72]. La concesión de la ciudadanía es al mismo tiempo un signo honorífico y un privilegio sumamente práctico, que da derechos muy concretos al beneficiario. Dicho de otra forma, la ciudadanía puede ser potencial o real. Es real cuando se trata de individuos o de grupos (los platenses que se instalan definitivamente en la ciudad). Es potencial cuando se trata de honrar a altos personajes, por ejemplo a reyes que no tienen la menor intención de instalarse en Atenas, pero a quienes se hace saber que si vienen a Atenas serán tratados como ciudadanos, con honores suplementarios.

Por tomar dos ejemplos contrastados: el rey Evágoras de Chipre, benefactor de Atenas, recibe para sí mismo y para su hijo, probablemente al principio del 407, el derecho de ciudadanía acompañado al parecer por una corona, y los extranjeros, probablemente metecos, que habían combatido con los demócratas atenienses durante la guerra civil, reciben en el 401-400 el derecho de ciudadanía, con derecho a casarse incluido, privilegio que utilizarán de forma muy concreta [73]. Inversamente, aunque no en la Atenas de la época clásica, se podía recibir al mismo tiempo la proxenia y la ciudadanía. Aunque es evidente que no se podía ser próxeno de una ciudad, por tanto extranjero en esa ciudad, y ciudadano en el sentido práctico del término. Pero hay que añadir en seguida que en la propia Atenas se podía recibir los mismos honores que un «ciudadano» como Evágoras, empezando por el título de evérgeta, y gozar de los mismos privilegios, incluido el derecho de vivir en Atenas (*oikesis*) y el derecho de poseer tierra en Atenas (*enktesis*), sin recibir también el título de ciudadano.

Así, existe una zona común de honores entre el extranjero al que se honra y sigue siendo extranjero, con la garantía de

---

sobre la integración de los extranjeros. Ph. GAUTHIER acaba de publicar *Les Cités grecques et leurs bienfaiteurs*, Atenas y París, 1985. I. SAVALLI ha resumido su trabajo en una memoria publicada en *Historia*, XXXIV (1985), pp. 387-431.

[72] J. OSBORNE, *Naturalization*, I, p. 5.

[73] Los documentos epigráficos llevan los números 3 y 6, en la colección de OSBORNE (*Naturalization*, I, pp. 31-33 y 37-41, y para el comentario, II, páginas 21-24 y 26-43).

que gozará eventualmente en Atenas de los derechos de un cuasi-ciudadano [74], entre el extranjero al que se honra y recibe la ciudadanía potencial y entre el ciudadano al que se honra y recibe la ciudadanía real. Todos son considerados como bienhechores, como evérgetas de Atenas [75].

Si se detalla el procedimiento, que es prácticamente común, se constata que empieza con una *aitesis*, una petición, «solicitud acompañada por una memoria detallada de los títulos del candidato y presentada por el propio interesado o por un tercero» [76]. El candidato invocaba, naturalmente, los favores, presentes o futuros, que había dispensado o dispensaría a Atenas [77], y dichos favores se enumeran en los considerandos del decreto. *Aitesis* es un nombre que puede parecer neutro, pero podría ser asociado a l'*hiketeia*, la «suplicación» [78], institución eminentemente religiosa, al menos en su origen. Normalmente, cuando se trata de un nuevo ciudadano, el texto señala que el beneficiario debe inscribirse en una tribu o en un demo, pero a los metecos también les conciernen los demos en los que residen [79], y, en la época de Sófocles, cuando se honra a un meteco sin darle el derecho de ciudadanía, se le inscribe igualmente en una tri-

---

[74] Es sabido que WILAMOWITZ, en un estudio célebre, «Demotika der attischen Metoeken», *Hermes*, XXII, 1887, pp. 107-128 y 211-259, retomado en *Kleine Schriften*, V, 1. Berlín, 1937, pp. 272-342, llamaba a los metecos «*Quasi-bürger*»; la expresión ha sido retomada deliberadamente a propósito del próxeno, por M.-F. BASLEZ, *op. cit.*, p. 120.

Tal expresión no sirve para los metecos ordinarios, pero es útil para caracterizar la suerte acordada a personajes distinguidos como, por ejemplo, los que mencionan J. POUILLOUX y F. SALVIAT, *op. cit., supra*, nota 67, páginas 385-386.

[75] Es fácil evidenciar esta zona común confrontando los documentos reunidos por Osborne y los cuadros publicados por PECIRKA, *The Formula*, pp. 152-159.

[76] I. SAVALLI, *Recherches... sur l'octroi du droit de cité*, I, p. 19.

[77] ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 1361a, señala que los honores se otorgan a «quienes han beneficiado, pero también a quien está capacitado para hacerlo»; I. Savalli me ha hecho fijarme en este texto.

[78] I. SAVALLI, *op. cit.*, II, pp. 17-18, da dos ejemplos seguros de relación entre la «suplicación» y la «petición» pertenecientes al siglo IV: IG II, 2, 218 e IG II, 2, 337 (=Tod, *Greek Hist. inscr.* II, núm. 189). El primer texto es particularmente interesante en este caso: otorga a dos hombres de Abdera la protección del Consejo y de los estrategos, y, por enmienda, el derecho a residir en Atenas hasta el momento del retorno a su patria.

[79] Véase el estudio de WILAMOWITZ, citado *supra*, nota 69, y Ph. GAUTHIER, *Symbola*, p. 112.

bu [80]. Me parece evidente que lo esencial de este procedimiento se encuentra en el *Edipo en Colono*. En primer lugar la petición. Edipo se presenta, desde el verso 5, como un hombre que «pide poco», σμικρὸν μὲν ἐξαιτοῦντα [81]. Pero en seguida precisa que, al suplicar, es un benefactor.

287 ἥκω γὰρ ἱερὸς εὐσεβής τε καὶ φέρων
ὄνησιν ἀστοῖς τοῖσδε.

[He llegado aquí protegido por la divinidad y piadoso, trayendo un provecho para todos los ciudadanos.]

Pide a Teseo que se una a él tanto por el bien de su ciudad como por el interés del bienhechor (308-309). Edipo es indiscutiblemente, aunque la palabra no se pronuncie, un evérgeta de Atenas, a la que dona su propio cuerpo a modo de *kerde,* de beneficios (576-578). Su benevolencia, su *eumeneia* (631), por citar un término del repertorio epigráfico, es patente.

Por supuesto que este evérgeta permanece hasta el final marcado por la mancilla. Es un intocable y un intocable no debe tener contacto físico con Teseo (1130-1136). No le tocará la mano sino al final de la obra, cuando desaparece (1632). Será un benefactor y un benefactor para Atenas, pero —zanjemos ahora el problema— no se convertirá en ciudadano. Teseo propone a Edipo (639-642) que permanezca en Colono, con quien lo ha acogido, que es en cierto modo su fiador, su *prostates,* o que vaya con él a Atenas; no lo convierte en un demota. Colono, demo de Sófocles, no será el demo de Edipo sino su residencia, ἔνθα χρὴ ναίειν, «el lugar donde debe habitar» (812), el lugar donde coexistirá (Teseo pronuncia la palabra *xynousia,* 847) con los demotas. Ni siquiera al final del proceso, que se desarrolla por etapas, llega a ser Οἰδίπους Κολωνῆθεν o ἐκ Κολωνοῦ, Edipo *de* Colono, sino que es Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ, Edipo *en* Colono. Sus hijos no reciben el derecho de ciudadanía, ese derecho que tantos decretos conceden a los descendientes de evérgetas. Si es preciso elegir, yo diría que Edipo se convierte en cierto

[80] Cf. OSBORNE, *Naturalization,* II, p. 33, sobre los metecos salvadores de la democracia.

[81] En el verso 583, Teseo habla de lo que le pide Edipo: τὰ λοίσθι' αἰτῇ τοῦ βίου, «Tu petición concierne los últimos momentos de tu vida».

modo en un residente, en un meteco privilegiado, como lo son, en la obra de Esquilo (1011), las Euménides que él encuentra precisamente en Colono. Incluso convertido en héroe de Atenas, Edipo sigue siendo un hombre marginal.

Situemos ahora a este hombre de los lindes en el espacio, en el espacio representado, en el espacio del juego escénico. J. Jones ha sabido verlo y expresarlo: «una especie de interdependencia del hombre y del lugar»[82] es característica de las últimas obras de Sófocles. Esto es cierto, como él mismo dice, en lo que se refiere al *Filoctetes* y al *Edipo en Colono*. Yo creo que también lo es en la *Electra*.

Un tema fundamental vuelve, de la lejanía a lo cercano, el de la frontera[83]. Fronteras ecuménicas: en el canto que describe a Edipo, acosado por la tormenta, víctima de la vejez y de la *stasis*, el coro evoca las olas que vienen de los cuatro puntos cardinales: «Poniente, Levante, mediodía resplandeciente», y, en último lugar «los montes Ripeos sumergidos en la noche», ἐννυχιᾶν ἀπὸ Ῥιπᾶν (1248). Los Ripeos (*Rhipaia hore*) son montañas míticas que Sófocles sitúa sin ambigüedad en el extremo Norte[84]. Frontera de Tebas: los tebanos quieren instalar a Edipo en una zona fronteriza. Así lo anuncia Ismene:

404 σε προσθέσθαι πέλας
χώρας θέλουσι μηδ' ἵν' ἄν σαυτοῦ κρατῇς.

[Quieren instalarte *cerca* de su país, para que no puedas ser tu propio dueño.]

[82] J. JONES, *op. cit., supra*, nota 1, p. 219, y posteriormente, R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles*, pp. 339-340; Ch. SEGAL también ha sido consciente del problema en su capítulo sobre el *Edipo en Colono*.

[83] Cf. Ch. SEGAL, *Tragedy and Civilization*, p. 369; por su lado, R. G. A. BUXTON, *Sophocles*, p. 30, escribe lo siguiente: «*It* [el *Edipo en Colono*] *charts the crossing of a series of boundaries: from sacred grave to lawful ground, from outside a polis to inside it, from life to death.*»

[84] Está claro que el escoliasta del verso 1248 se equivoca al situarlas en el extremo Occidente; sobre los Ripeos, cuya situación puede oscilar entre el Norte y el Nordeste, véase J. DESAUTELS, «Les monts Rhipées et les Hyperboréens dans le traité hippocratique *Des Airs, des Eaux et des Lieux*», *REG*, LXXXIV, 1971, pp. 289-296; también he consultado un manuscrito de A. BALLABRIGA, *Le Soleil et le Tartare. Problèmes de l'image mythique du monde en Grèce archaïque* (París, 1986), pp. 243-5. El capítulo III consagra varias páginas a los Ripeos.

Cerca del país y no *en* el país. Lo mismo ocurrirá con la tumba de Edipo: no será cubierto con «tierra tebana» (407). La sangre de su padre lo impide[85]. Ya lo he apuntado, en Tebas Edipo vivirá como *paraulos,* en el espacio exterior (785). Meteco-héroe en Atenas, Edipo será ciudadano excluido en Tebas, un Filoctetes del que, no obstante, su ciudad seguiría disponiendo en un *no man's land* fronterizo.

Fronteras atenienses del lado de Tebas: Ismene y Antígona, capturadas por los hombres de Creonte, no deben atravesar la frontera por ninguno de los itinerarios posibles:

884 'Ιώ πᾶς λεώς ἰὼ γᾶς πρόμοι,
μόλετε σὺν τάχει μόλετ' ἐπεὶ μέραν
περῶσ' οἵδε δή.

[¡Oh todos los hombres, ah jefes del país! Acudid con premura, acudid, porque éstos (los raptores) intentan ya pasar al otro lado.]

Y otra vez un poco más adelante, con una alusión a la región de Oine, en la que coinciden los dos caminos de Tebas, el que pasa por Eleusis y el que sigue recto hacia el Norte: «Las muchachas no deben sobrepasar ese cruce» (902).

Algo que parece mucho más extraño a primera vista es que Colono sea presentado como una zona-límite:

56 ὅδ'ἐπιστείβεις τόπον
χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός,
ἔρεισμ' 'Αθηνῶν.

[El sitio que estás pisando se llama «el umbral broncíneo»[86] de este país, bulevar de Atenas.]

En ese sitio se sienta por vez primera el caminante Edipo (85, 99). Y el oráculo había anunciado al exiliado que en-

[85] Cf. B. KNOX, en las *Three Theban Plays,* p. 264: «They will bury him just at the frontier, where he can he of no use to any other city.»

[86] En este caso ὁδός es con toda certeza, tal y como se explica habitualmente, una variante ortográfica, introducida por razones métricas en lugar de οὐδός, el umbral. De hecho οὐδός figura en un oráculo citado por el escoliasta del verso 57. Otras explicaciones pretenden que se lea ὁδός, la ruta, el camino, suponiendo una alusión al camino que conduce al Hades. No hay que descartar la posibilidad de un juego de palabras; cf. también *infra,* nota 88.

contraría un abrigo y un hospedaje «en la extremidad de un país, o «en un país extremo», ἐλθόντι χώραν τερμίαν (89).

¿Cómo explicar esta definición? Naturalmente Colono no es una frontera de Atenas. Desde Colono se *habla* de Tebas, la anticiudad, pero se *ve* Atenas, la ciudad por excelencia:

14 πύργοι μὲν οἵ
πόλιν στέφουσιν, ὡς ἀπ 'ὀμμάτων, πρόσω·

[Veo murallas que coronan una acrópolis, pero, si la vista no me engaña, están todavía lejos.]

El «umbral broncíneo» se explica de dos maneras. Por una causa geográfica muy sencilla: Kolonos Hipios, demo rural, demo en donde canta el ruiseñor, es también uno de los demos «fronterizos» de la ciudad de Atenas en el sistema de Clístenes. Este demo del Ática está en el extremo norte de la *asty,* la ciudad, que, junto con la *paralía* (la costa) y la *mesogea,* es una de las tres divisiones del Ática [87].

A esto se añade una razón mítica. El escoliasta ya asociaba el «umbral broncíneo» del verso 57, el umbral vertical, καταρράκτης ὁδός, de la hendidura del verso 1590, ese umbral en el que «los broncíneos cimientos», χαλκοῖς βάθροισι (1591), se enraízan en el suelo de Atenas [88]. Colono

[87] Cf., para la localización exacta de este demo y lo poco que sabemos de él, D M. LEWIS, «The Deme Kolonos» *ABSA,* 1955, pp. 12-17; Lewis escribe lo siguiente, p. 16: «We can now say with security that there was only one deme Kolonos, that it was a city-deme of Aigeis, and that it was the deme of Sophocles»; cf. también P. SIWERT, *Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes,* Munich, 1982, pp. 88-89; sobre la forma exacta del demótico, cuestión pendiente desde hace tiempo, véase, por último, J. FAIRWEATHER, en F. CAIRNS (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar* IV (Liverpool, 1984), pp. 343-344.

[88] Cf. el escolio al verso 1590, con referencia al descendimiento al Hades y al rapto de Kore, hija de Deméter, en ese lugar. Los modernos han hecho a menudo el mismo razonamiento: cf. A.-J. FESTUGIÈRE, *op. cit., supra,* nota 39, p. 55, y R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Sophocles,* p. 340. Ninguno de los dos cita a su lejano predecesor. Festugière recuerda que el Hades es normalmente de bronce y, con toda razón, califica de absurda la explicación dada en nota al verso 1590 en la edición Dain-Mazon, p. 143: «Toda la colina se llama "umbral broncíneo". Se trata del suelo minero del Ática.» Esta explicación proviene también de un escolio al verso 57. A estas asociaciones se une la que me sugiere mi colega noruega Vigdis Soleim: en Hesíodo, *Teogonía,* 749-750 y 811, se encuentra un gran umbral de bronce, *megan*

se encuentra en el límite entre la Ciudad y la Mesogea y también llega a ser la frontera entre los dioses subterráneos, a quienes Teseo y Pirítoo habían visitado antaño —una visita ampliamente evocada (1593-1594)—, y los dioses celestes, hasta tal punto que el mensajero no puede decir si la muerte le ha llegado a Edipo del Cielo o del fondo de la tierra (1661-1662) y que Teseo dirige su plegaria al mismo tiempo a la Tierra y al Olimpo (1654-1655).

Acerquémonos de nuevo a la parte delantera de la escena y a la *orchestra* que tiene enfrente. Los personajes que entran y salen vienen en algunos casos —Polinices e Ismene— del exterior (Argos, Tebas), en otros —Teseo, el demota de Colono y sus compañeros componentes del coro— de Atenas. En Colono y desde Colono se entona el famoso canto del coro (668-719) que exalta a Atenas alabando sus olivos, sus cabellos y sus remeros, es decir, su totalidad [89]. Colono, con sus hombres, sus dioses, sus héroes, sus santuarios de las Euménides, de Posidón, de Deméter, y con el patrocinio de Atenea, es una pequeña Atenas. ¿Añadió Sófocles más elementos de los existentes? Él aporta, por ejemplo, el único testimonio sobre la existencia de un santuario de las Euménides en su demo de origen. El gran santuario de estas diosas se encontraba entre la Acrópolis y el Areópago, y, de hecho, aquí situaba Pausanias la tumba de Edipo [90].

El espacio representado de forma inmediata está dividido, desde el principio de la obra, entre el bosque sagrado y el espacio accesible, profano. Edipo pide a su hija que le encuentre un lugar para sentarse (θάκησις [9], ἢ πρὸς

oudon chalkeon, a los pies de la puerta que separa el día de la noche en el Hades.

[89] V. DI BENEDETTO escribe (*Sofocle*, p. 234) que «no debe verse en este *stasimon* un signo de la adhesión de Sófocles a los valores políticos del Estado ateniense. Lo que Sófocles exalta no es la *polis* en calidad de centro urbano sino el campo ático». Esta interpretación me parece completamente falsa. No tiene en cuenta que Colono era un demo de la Ciudad y que los marineros simbolizan mejor el espíritu urbano que el espíritu rústico.

[90] PAUSANIAS, I, 28, 7; Cf. VALERIO MÁXIMO, V, 3, 3. Sófocles es la fuente del PSEUDO-APOLODORO, III, 5, 9. PAUSANIAS (I, 30, 4) situaba un *herôon* de Teseo y Pirito, y de Edipo y Adrasto en Colono; sobre el problema de las Euménides en la realidad y en la tragedia, el artículo de A. L. BROWN, «Eumenides in Greek Tragedy», *CQ*, 34, 1984, pp. 260-281, da un ejemplo de confusión tan adecuado que debe ser señalado. La «demostración» según la cual las Euménides de Sófocles no tienen nada que ver con las de Esquilo es un modelo del género.

βεβήλοις ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν [10]), «sea en tierra profana o en el bosque de los dioses». Tomamos medida de la profundidad de la zona sagrada siguiendo a Ismene cuando va a realizar las ceremonias lustrales (495-509) a un lugar en el que estará fuera del alcance de la voz (489). Allí hay una fuente y cráteras destinadas a las libaciones (469-472)[91]. Los movimientos de Edipo le van a hacer variar entre la zona sagrada y la zona profana. Cuando llega se instala en una piedra sin tallar (*axestos*, 19; *askeparnos*, 101), asiento que lleva el epíteto de las Euménides, las *Semnai*, las Temibles (100). En ese momento Edipo se encuentra en el lado sagrado[92], es asimilado a las Euménides. Abandona ese asiento para desaparecer «fuera del camino, en el bosque» (113-114)[93]. A continuación reaparece en su primer asiento, para el gran escándalo del coro. Sigue —en los versos 166-201— una orden del coro y un desplazamiento de Edipo, guiado por Antígona, posibilitará el diálogo sin peligro para Edipo y sin violación del territorio sagrado. El ciego se acerca al demota de Colono, hasta que llega «a una grada formada por la roca misma» (ἀντιπέτρου βήματος, 192-193)[94]. En ese sitio Edipo no podrá ser prendido: «Si te quedas aquí, anciano, ningún hombre podrá desplazarte de ese asiento contra tu voluntad», ἐκ τῶδ' ἑδράνων ἄκοντά τις ἄξει (176-177). En ese sitio puede hablar y puede escuchar (το μὲν εἴποιμεν, τὸ δ'ἀκουσαιμεν, 190). Todo el episodio se centra en la posibilidad, o la

[91] Crátera que también es mencionada en el verso 159, lo que prueba su importancia.

[92] Se abstiene de vino, es sobrio (*nephon*), como normalmente debe serlo el compañero de las diosas que reciben ofrendas sin vino (*nephalia*) siendo por tanto *aoinoi* (100); sobre el sentido del verso 100, cf. A. HENRICHS, «The 'sobriety' of Œdipus; Sophocles O.C. 100 misunderstood», *HSPh*, 87, 1983, pp. 87-100.

[93] Con un juego de palabras evidentes entre el nombre de Edipo en acusativo *Oidiposa* y *ex hodou poda* (113): «el pie fuera del camino».

[94] Esta expresión sigue siendo misteriosa. En el escolio al verso 192, se dan una serie de explicaciones: por ejemplo, se compara esta grada, este peldaño, al «umbral broncíneo» del verso 57. Otra explicación: no se trata de una piedra sino de bronce. Dos observaciones van por buen camino: se trata de un «equivalente de la roca», debido al decorado, y se trata del «límite de la zona inaccesible»: *horion*; ἀντιπέτρου es el texto de los manuscritos. Musgrave propuso corregirlo por αὐτοπέτρου, por piedra propiamente dicha, supongo; esta corrección fue retomada por Dawe y señalada, con reticencia, por Segal, p. 372. A mí me parece inaceptable: yo creo que a la piedra sin tallar en la que se instala Edipo se opone un peldaño tallado.

no-posibilidad, del *logos* entre Edipo y los Ancianos de Colono:

167 'Αβάτων ἀποβάς,
ἵνα πᾶσι νόμος
φώνει.

[Sal de los lugares sagrados y cuando estés en donde la ley permite hablar a todos, habla.]

Así, Edipo está al mismo tiempo en una grada, *bema,* que tiene el mismo nombre que la Tribuna de la Pnix, desde donde puede dirigirse al ágora de Colono, y bajo la protección de las Euménides, dado que no se le puede prender, exactamente en la frontera —una más— entre lo sagrado y lo profano[95].

Yo diría que una bipartición análoga caracteriza el lugar de la muerte de Edipo, aunque es difícil interpretar todos los elementos[96]. Como dice Ismene, se trata de un lugar «separado de todo» *dicha te pantos* (1732), pero que reproduce, al menos en parte, el dispositivo especial del bosque y del linde del bosque. Si el agua de manantial necesaria para las abluciones y las libaciones de Edipo (1599) se encuentra sobre una colina de Deméter (1600), el lugar de la desaparición del héroe se describe mediante cuatro puntos: «Una cóncava hondonada» adornada con una inscripción que reproduce los pactos de lealtad entre Teseo y Pirítoo, la roca Toricia, una tumba de piedra y un peral hueco. Lo fabricado (la inscripción, la tumba) se opone a lo natural (la roca, el peral), la vida (el peral, la roca Toricia) a la muerte (la tumba, la bajada a los infiernos). Así, pues, Edipo representa su último acto en el entredós.

Acabo de pasar al vocabulario teatral. Es evidente que esta bipartición se expresa en las indicaciones que da Sófocles, jugando con las palabras del espacio escénico y del espacio representado, para la representación de su drama. No preten-

[95] Cf. D. SEALE, *Vision and Stagecraft in Sophocles,* Londres y Canberra, 1982, p. 122: *«Œdipus in now in a position to come to the necessary understanding and accommodation with the people of Colonus. He is also literally on the threshold between sacred and common ground.»*

[96] Véase el intento de Ch. SEGAL, *op. cit.,* p. 369, que es ciertamente la más amplia. El autor recuerda que, según un escolio de LYCOFRÓN, 766, y otro de PÍNDARO, IV *Pítica,* 246, la roca Toricia estaba relacionada con la creación del caballo a partir del esperma de Posidón.

do introducir aquí la disputa, más que secular, entre los partidarios y los adversarios de una plataforma elevada por encima de la *orchestra* que separaría a los actores del coro. Sobre todo, no pretendo pronunciarme sobre la eventual altura de dicha plataforma[97]. En principio, su existencia me parece evidente partiendo del texto de Sófocles. Aún más, el *Edipo en Colono* nos proporciona, con las *Fenicias* de Eurípides[98], el ejemplo más patente de una separación entre los actores y el coro[99]. Como decía P. Arnott: «La idea de separación es la base misma de la escena que inicia la obra»[100]. Está claro que la *skene* en la que desaparece Ismene representa el bosque, pero el juego de Edipo conducido por Antígona de la piedra sin tallar a la grada (*bema*) sobre la que acabará instalándose supone que se aleja de la escena y que se curva[101] para sentarse en un peldaño (*bema*) de la escalera que une el *logeion* y la *orchestra*. Grada tallada en la roca, tribuna quizá, y modesto peldaño de una escalera o, más modesto todavía, de una escalerilla, he aquí un buen ejemplo del juego de Sófocles sobre el mito y el teatro...

El *Edipo en Colono* es una tragedia de paso. Se ve a Edipo, después de haber atravesado las fronteras, instalarse en una frontera, y a continuación, engañado por la *Peithô*, la santa Persuasión que lo anima, pasar de Atenas a otro mundo. He tratado de mostrar que hasta en el detalle de la puesta en escena, la tragedia reflexionó sobre las fronteras, las que separan a los hombres y también las que les permiten reunirse.

---

[97] Se encontrará un estado reciente de las discusiones en el libro de N. D. HOURMOUZIADES, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Greek Soc. for Hum. Stud., Atenas, 1965, pp. 58-74, y O. TAPLIN, *op. cit., supra*, nota 13, pp. 441-442. El libro de D. SEALE, citado *supra*, nota 95, no llega a abordar el problema en lo que se refiere a Sófocles.

[98] Cf. J. JOUANNA, «Texte et espace théâtral dans les *Phéniciennes* d'Euripide», *Ktema*, I, 1976, pp. 81-97.

[99] O. TAPLIN, quien tiene ciertas dudas a propósito de este problema, pero no excluye una plataforma de modesta altura, dice que los versos 192 y ss. del *Edipo en Colono* son «*perhaps the strongest evidence in tragedy*» de la existencia de dicha plataforma (*op. cit.*, p. 441).

[100] P. ARNOTT, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, 1962, p. 35.

[101] Cf. en el verso 196, *oklasas*, «habiéndose puesto en cuclillas».

IX

EDIPO EN VICENZA Y EN PARIS: DOS MOMENTOS DE UNA HISTORIA *

* Ensayo publicado en los *Quaderni di Storia,* 14, julio-diciembre 1981, pp. 3-29.

En la interminable historia de Edipo —del *Edipo* de Sófocles, aunque se ha distanciado ampliamente de Sófocles— he preferido privilegiar dos momentos [1]. ¿Dos momentos? En rigor, la palabra no sirve sino para lo que será mi primer tema de reflexión: la representación que inauguró, el domingo 3 de marzo de 1585, el «Teatro Olimpico» de Vicenza. Aquel día fue representado, en una traducción de Orsatto Giustiniani, el *Edipo Tiranno* de Sófocles. El propio teatro se construyó bajo la dirección de la Accademia Olimpica de Vicenza, según los planos de un miembro de la Academia, Andrea Palladio.

Por el contrario, el segundo *momento* se extiende a lo largo de un siglo e incluso más. Podemos marcar su inicio con la primera traducción francesa de la obra de Sófocles, por André Dacier, en 1692, y se prolonga con una serie de traducciones y de adaptaciones de las que sólo una, la que Voltaire realizó en 1718, es célebre, hasta un final que podemos fijar, convencionalmente, en la publicación póstuma (1818) del *Edipo Rey* de Marie-Joseph Chénier, fallecida en el 1811.

Pero, aun independientemente de lo arbitrario de tal elección, ¿por qué estudiar estos dos momentos? ¿Qué clari-

[1] Este ensayo reproduce, salvo en algunos detalles, el que presenté en Bolonia, en el Palazzo Montanari, el 17 de mayo de 1980, durante una mesa redonda sobre el *Edipo Rey* organizada por la ATER (Asociación teatral de Emilia-Romagna) de Módena. Agradezco profundamente a los organizadores su invitación y a los participantes sus observaciones. Más tarde tuve ocasión de presentar dichas observaciones en Namur, en el congreso de la Federación de profesores de griego y de latín, en febrero de 1981.

dad podría proyectar este estudio sobre el *Edipo Rey* de Sófocles, representado en Atenas hacia el 420 a. C.?

Dejemos de lado a quienes —más numerosos de lo que se cree— estiman poder estar en contacto directo con ese momento de la historia de Atenas. No puedo sino sentir admiración por su certidumbre. Los trabajos de los que aquí presento un esbozo cuentan con dos tipos de justificación.

Para un grupo importante de filólogos y de sociólogos, como Jean Bollack y sus amigos, el trabajo histórico se presenta como una empresa de despojamiento: glosadores antiguos y filólogos modernos han acumulado en torno al texto toda una serie de capas de interpretación y de correcciones sucesivas que es preciso eliminar, como quien pela una cebolla, para alcanzar la desnudez del texto de Sófocles. ¿Pero de qué texto se trata? Ningún magnetófono grabó la representación de Atenas; la historia de la tradición comenzó —y con ella los primeros distanciamientos— desde que los copistas empezaron a recopiar los manuscritos. La desnudez del texto no es la de Sófocles, sino la de un copista, un editor bizantino, Manuel Moschopoulos por ejemplo. El propio *Laurentianus*, célebre ejemplar de «transliteración» (es decir, recopiado en minúsculo sobre un texto escrito en uncial), nos permite remontar, como máximo, hasta el *codex* del siglo V d. C. del que fue copiado. Más allá es necesario postular un *volumen* de la alta época imperial que no es el texto de Sófocles sino la interpretación que dio de él un filólogo de la época de Adriano. Y si se estima que la ruptura con Sófocles ha comenzado desde el momento en que el texto trágico se ha convertido en texto escolar, literario, o dicho de otra forma «clásico», es preciso recordar que la tragedia no sólo se convierte en literatura con la *interpretatio romana*, del género del *Edipo* de Séneca, sino que los tres grandes trágicos son ya catalogados como tales por Aristófanes en las *Ranas* (406), y que desde el tiempo de Licurgo [2] son «clásicos» en el sentido estricto del término. Fecha capital, sin duda, para la transformación de la civilización griega en civilización de lo escrito [3], pero que es un siglo posterior a la mayoría de las obras.

Además, aunque tuviéramos el propio manuscrito de

[2] PLUTARCO, *Licurgo*, 15; y *supra*, p. 99.

[3] Los trabajos de E. HAVELOCK nos hacen fijarnos en esta transformación.

Sófocles y la película de la primera representación, el problema sólo sería desplazado. Me temo que plantear el principio de un *sentido* primordial único que simplemente habría que extraer de las ruinas de sucesivas interpretaciones no sería volver a la historia sino a esa intuición fulgurante cuya imposibilidad he postulado. ¿Reencontrar el espíritu del siglo V? ¿Quién no desearía alcanzarlo? ¿Pero cómo alcanzarlo si no es *a través* de las interpretaciones sucesivas de las que las nuestras forman parte, desde el preciso momento en que se formulan?

Planteemos el problema en otros términos. Entre las interpretaciones de la obra de Sófocles que han marcado nuestra época se encuentra, por supuesto, la de Freud [4]. Hace unos años Jean-Pierre Vernant lanzó una acusación demoledora contra esta interpretación [5]. Pero, la verdad sea dicha, la fuerza de la acusación provenía en parte de la debilidad de la defensa. Didier Anzieu había cometido la imprudencia de intentar demostrar [6] que las aventuras del propio Edipo se explicaban por el «complejo de Edipo». Según esta interpretación cada uno de los errores de Edipo es un acto sintomático «que revela la obediencia inconsciente a su deseo de incesto y de parricidio» [7]. A lo que Vernant no tuvo dificultad en responder, entre otros diez argumentos, que en la vida afectiva del Edipo trágico, el personaje que cuenta no es su madre carnal, Yocasta, sino su madre adoptiva, Mérope, y que Sófocles, ya que de él se trata, se cuidó muy bien de hacer alusión alguna a cualquier forma de sensualidad en las relaciones entre Edipo y Yocasta. Pero no todos los narradores del mito tomarán tal precaución, además, los freudianos habían respondido a Vernant de antemano y, secundariamente, a Anzieu, cuya empresa fue perfectamente inútil desde el propio punto de vista freudiano. ¿Cómo podría Edipo tener «complejo de Edipo» siendo precisamente él Edipo? Citemos a Jean Starobiski: «Edipo no tiene inconsciente puesto que él

---

[4] En el coloquio de Bolonia, fue Sergio MOLINARI quien debatió sobre Freud y el *Edipo Rey*; véase su libro *Notazioni sulla Scienza dei Sogni in Freud*, Bolonia, 1979.

[5] «OEdipe sans complexe», *Raison présente*, 4 (1967), pp. 3-20, retomado en J.-P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia I*, pp. 79-100.

[6] D. ANZIEU, «Œdipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes», *Temps modernes*, 245 (octubre, 1966), pp. 675-715.

[7] J.-P. VERNANT, *Mito y tragedia*, I, p. 93.

es nuestro inconsciente, quiero decir: uno de los papeles capitales que nuestro deseo ha revestido. No necesita tener su propia profundidad puesto que él es nuestra profundidad. Por muy misteriosa que sea su aventura, tiene pleno sentido y no incluye lagunas. No hay nada oculto: no ha lugar sondear los móviles y las intenciones de Edipo. Atribuirle una psicología sería irrisorio: él es en sí una instancia psíquica. Lejos de ser un posible objeto de estudio psicológico, se convierte en uno de los elementos funcionales gracias a los que una ciencia psicológica comienza a constituirse» [8].

Sea ¿pero en qué tiempo funcionan ese *él* y ese *nosotros* que acompasan los propósitos de Starobinski? Para nosotros, hombres del siglo XX, lectores de Freud y, eventualmente, clientes de sus discípulos, Edipo es un arquetipo y una «instancia psíquica». ¿Pero lo era ya en el 420 a. C.? ¿O era preciso ascender del Edipo de Sófocles a otro Edipo, por ejemplo el de la *Odisea* (XI, 271 ss.), que continúa reinando después de la revelación, o el de la *Ilíada* (XXIII, 679) que muere en la guerra? ¿Es necesario descender hasta las *Fenicias* de Eurípides (410 a. C.) en donde Yocasta sobrevive, en donde Edipo, ciego, permanece encerrado en su palacio mientras que Eteocles y Polinicês se enfrentan y después se matan entre sí? ¿Es preciso descender todavía más en el tiempo, hasta el Edipo del *Romance de Tebas,* hasta el Judas de la leyenda medieval, quien también mata a su padre y se acuesta con su madre? [9].

¿O Edipo es acaso ese ser abstracto cuya historia puede resumirse en unas líneas? Pero ese ser abstracto, ese ser de razón, suponiendo que exista, no lo alcanzamos sino a través de relatos que constituyen otros tantos textos, por tanto, lo que quisiera presentar aquí son dos momentos de la historia y del «trabajo» de un texto.

Empecemos por lo que ocurrió en esas fechas de Carnaval de 1585, en Vicenza, en el Teatro Olimpico, el 3 de marzo: la representación de *Edipo Tiranno*. Se trata de un acontecimiento que conocemos bastante bien, debido esencialmente a un

[8] J. STAROBINSKI, Préface à E. JONES, *Hamlet et Œdipe,* trad. A.-M. Le Gall, París, 1967, p. XIX.

[9] L. CONSTANS, *La Légende d'Œdipe,* París, 1881, pp. 93-103.

sumario conservado en la biblioteca Ambrosiana de Milán y a las dos obras, de Leo Schrade y Alberto Gallo respectivamente, que explotaron dicho sumario y reconstruyeron el acontecimiento [10].

Una representación, en verdad sorprendente, que inaugura un sorprendente edificio, un «teatro antiguo» construido entre 1580 y 1585. Gracias a Filippo Pigafetta —descendiente de una importante familia de Vicenza, y que al día siguiente redactó un parte dirigido a un anónimo *«illustrissimo signore e padrone osservatissimo»* [11]—, disponemos de cierta información y sabemos que el éxito fue inmenso. El espectáculo duró tres horas y media, pero el público empezó a entrar nueve horas y media antes del inicio de la representación. Pigafetta concluyó su relato de esta manera: «Es innegable que, tras los antiguos griegos y romanos, los vicentinos han sabido componer poemas trágicos antes y mejor que cualquier otra nación, y se han desenvuelto tan bien que no sólo han sido los primeros sino los mejores.» Así, pues, los vicentinos son objeto de un privilegio singular: han resucitado la tragedia antigua en su marco original, el teatro antiguo, y no sólo han sido los «primeros», puesto que la *Sofonisba* de Trissino se había representado medio siglo antes, sino que, gracias a Palladio y a *Edipo Rey*, han sido los mejores.

El hecho es que en ese momento de la historia de *Edipo Rey* un historiador del mundo antiguo se encuentra, *a primera vista*, en su dominio. Todo transcurre *como si* se tratara de un acontecimiento intensamente político, en el pleno sentido del término. En 1591, G. Marzari publica en Venecia su *Historia di Vicenza*. La obra se divide en dos partes: la primera relata los acontecimientos cronológicamente; la segunda es una lista, un *album* de los hombres importantes de la ciudad. Palladio y otros responsables del acontecimiento que me ocupa tienen su lugar en esta segunda parte. El libro I termina con la creación,

---

[10] L. SCHRADE, *La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico* (Vicenza, 1585), ensayo seguido de una edición crítica de la tragedia de Sófocles realizada por Angelo GABRIELI, CNRS, París, 1960; A. GALLO, *La Prima Rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, pref. de L. Puppi, Milán, 1973. En adelante citaré respectivamente *Représentation* y *Prima Rappresentazione*. El 5 de marzo de 1585 tuvo lugar una segunda representación.

[11] Texto en *Prima Rapresentazione*, pp. 53-58; cf. *Représentation*, páginas 47-51.

en 1555, de la Accademia Olimpica, la misma que tomó la decisión de hacer edificar el *superbissimo teatro* que adorna la patria y que no puede compararse «a ningún otro teatro construido para la representación, ya sea antiguo o moderno». Es más —y con ello volvemos a topar con el evergetismo del mundo grecorromano, con el universo que describe Paul Veyne [12]—, un erudito del siglo XVIII, el Conde Montenari, nos hace saber, basándose en los archivos de Vicenza, que el teatro fue construido «a expensas de los académicos y de los que querían obtener la ciudadanía» [13]. El derecho de ciudadanía acordado a cambio de una donación *privada* para un monumento público... está claro que nos encontramos en plena época helenística.

La lectura de la traducción de Orsatto Giustiniani va en ese sentido. Lo menos que se puede decir es que no descuida la dimensión cívica del teatro —a veces llega incluso a acentuarla. Empezando por el título: por mucho que se diga, el *Tyrannos* de Sófocles no es un «rey», como pretenden nuestras traducciones. El gran diálogo que enfrenta, que opone al héroe real con la ciudad, está presente, soberbiamente presente, en el texto italiano. Pongamos algunos ejemplos: en el discurso de Tiresias: *phanesetai Thebaios* (453), Edipo «se revelará tebano», es traducido por *esser di Thebe cittadin.* Al principio de la invocación del mensajero (1223): Ω γῆς μέγιστα τῆσδ' ἀεὶ τιμώμενοι, «¡Oh vosotros, honrados siempre, en grado sumo, en esta tierra!», se convierte, con una notable amplificación, en lo siguiente:

O Principali Cittadini soli
Ornamento e sostegno
De la Città di Thebe.

[Oh principales ciudadanos que, vosotros solos, sois adorno y sostén de la ciudad de Tebas.]

Πᾶσι Καδμείοισι (1288), «a todos los cadmeos», se convierte simplemente en *a tutti i cittadini*; ἐκ χθονός (1290),

---

[12] *Le Pain et le Cirque*, París, 1976.

[13] Conde G. MONTENARI, *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio*, Padua, 1749², p. 3. Montenari se basa en una súplica dirigida «a' Deputati al governo di essa Città» en la que se le pide que otorgue la *Cittadinanza* a doce personas, lo que se llevó a cabo en 1581.

«fuera de esta tierra», queda reproducido como *fuor di questa cittade*. Y en la invocación final del coro (1523): Ὦ πάτρας Θήβης ἐνοίκοι, «habitantes de Tebas, mi patria», se reproduce como: *O di questa mia patria incliti e degni Cittadini*. La distancia aparece de nuevo. Se está haciendo referencia a los ciudadanos, pero sobre todo *a ciertos* ciudadanos.

¿Mas se trata realmente de ciudadanos? Cierto que Orsatto Giustiniani, patricio, senador y hombre político, era uno de los *Principali Cittadini*, aunque no de Vicenza, sino de Venecia. Desde 1404 Vicenza fue anexionada a Venecia, formó parte de la «tierra firme», de la *chôra*, se habría dicho en la antigüedad; Vicenza ya no es sino un fantasma de ciudad que no consta como factor político autónomo en la historia del siglo XVI italiano [14]. De hecho, el historiador de la ciudad, Marzari, se alegra de la ayuda aportada a la *Accademia Olimpica* por «casi toda la nobleza de Lombardia y de la Marca de Treviso» [15], por tanto, una nobleza muy poco ciudadana, pues no sólo proviene de la «Marca de Treviso» sino de la propia Lombardía [16]. Cierto que la autoridad municipal cedió el terreno sobre el que se construyó el teatro, pero no es mucho más que un consejo municipal rigurosamente controlado por Venecia. Pigafetta llega a señalar que la autoridad militar estuvo presente con algunos senadores (venecianos), pero no el alcalde de la ciudad: *Il clarissimo Capitano si trovò presente con alcuni Senatori e il Podestà restò fuori* [17].

Incluso poseemos una crítica muy detallada de la representación del 3 de marzo de 1585 presentada, en forma de carta, por Antonio Roccoboni [18] al *podestá* (alcalde) de Vi-

---

[14] Así, en la obra considerable de A. VISCONTI, *L'Italia nell'epoca della Controriforma dal 1516 al 1713*, Milán, 1958, he encontrado dos referencias a Vicenza, una para decir que Palladio trabajó allí (p. 128), otra para señalar la existencia de un artesanado lanero (p. 229).

[15] *La Historia de Vicenza*, Venecia, 1591, p. 160.

[16] En el país veneciano el Cinquecento fue un período de fuerte ascenso de la aristocracia; cf. A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del 400 e 500*, Bari, 1964, pp. 279-280 y 362-363; sin embargo, de las indicaciones dadas en esta obra se puede deducir que la *cittadinanza* seguía siendo sentida como un privilegio. Agradezco a mi colega A. Tenenti el haberme señalado este libro.

[17] *Prima Rappresentazione*, p. 56.

[18] *Ibid.*, pp. 39-51; cf. A. GALLO, *ibid.*, pp. XXII y XXVIII, que cita un documento de los archivos de la Academia: «El *podestá* se niega a asistir a la representación», y considera que «tal comportamiento es difícil de interpre-

cenza. Debo confesar que la dimensión política de esta crítica, si existe, se me escapa totalmente.

De hecho, es seguro que esta representación, y el propio teatro, representan una especie de proyección ideal para el estrato dirigente de Vicenza. Los fundadores de la Academia Olímpica, y en especial Gian Giorgio Trissino, humanista y autor trágico, son aristócratas que captaron a Palladio, hijo de un modesto artesano de Padua. En Vicenza, el conocimiento de la antigüedad no conduce al poder político sino a algo así como una metáfora del poder. Es, por ejemplo, lo que permite a Filippo Pigafetta presentar al personaje principal de la Academia de esta manera: «El príncipe de la Academia es el ilustre Conde Lunardo Valmarana, quien tiene alma de César y vino al mundo para realizar empresas magnánimas.» [19] Aunque la continuación del texto nos revela cuáles fueron las «empresas magnánimas» del Conde Valmarana: haber recibido en su palacio de Vicenza a la Serenísima Emperatriz y honrar con la visita de sus jardines a los extranjeros que visitaban la ciudad, jardines que, lógicamente, son comparados a los de Salustio (*horti Sallustiani*) en la antigua Roma.

El propio Teatro Olímpico es un monumento a la gloria de los académicos, quienes aparecen representados con traje antiguo en el frente del escenario, mientras que el registro superior es ocupado por los Trabajos de Hércules. James Ackerman indicó este punto: «En la primavera de 1580, los académicos señalaron que sus propios retratos heroizados debían sustituir a las figuras alegóricas propuestas en los dibujos de Palladio [por tanto, inmediatamente después de la muerte de Palladio]. Y ello en el preciso momento en que los nobles de Vicenza debían renunciar a toda esperanza de convertirse efectivamente en héroes...» [20] El propio teatro es presentado por el mismo crítico como «un discurso académi-

---

tar», pero que representa más bien una decisión personal que una toma de posición oficial.

[19] *Ibid.*, p. 55.

[20] J. S. ACKERMAN, *Palladio*, trad. Cl. Lauriol, París, 1981, p. 164; naturalmente se podría comentar éste «en el preciso momento». A propósito de Palladio y su teatro he consultado, además, las siguientes obras y artículos: L. MAGAGNATO, «The Genesis of the Teatro Olímpico» *JWI*, XIV, 1951, pp. 209-220; L. PUPPI, *Palladio*, Londres, 1975; R. SCHIAVO, *Guida al Teatro Olimpico*, Vicenza, 1980; H. SPELMANN, *Andrea Palladio und die Antike*, Munich y Berlín, 1964; la documentación esencial se encuentra en el *corpus* de G. ZORZI, *Le Ville e i Teatri di A. Palladio*, Vicenza, 1969.

co de tres dimensiones, una reconstrucción docta del teatro romano antiguo basada en una gran familiaridad con los monumentos y los textos»[21]. La erudición de Palladio es muy real, pero su teatro no es en modo alguno una disertación de tres dimensiones.

Dejemos ahora de lado el difícil reparto entre lo que corresponde a Palladio, autor del plano, y lo que corresponde a V. Scamozzi, encargado de su ejecución. Al parecer, L. Magagnato ha probado[22] que uno de los rasgos del teatro, el que nos resulta más gracioso —la calle en perspectiva que divide en dos el muro del escenario—, se debe a un contrasentido de un pasaje del libro V de Vitruvio[23]. También señalaremos que Palladio eliminó los asientos honoríficos de los que hablaba el teórico romano. Cada espectador —aristócrata— es igual que los demás.

Pero hay cosas más importantes: esta tragedia griega, traducida al italiano (al toscano) y elegida por ser, según Aristóteles, la mejor, preferida a cualquier otra tragedia antigua o moderna, preferida también a una pastoral[24], es representada en un teatro romano. A Palladio y a Scamozzi no se les ocurrió inspirarse en la doctrina de Vitruvio sobre el teatro griego. Es más, se trata de un modelo reducido, y un contemporáneo, G. V. Pinelli, lo dijo de la manera más breve: *«Il teatro troppo piccolo.»*[25] También se trata de un teatro cubierto, y aunque esta cobertura, que hoy día (desde 1914) es un cielo, era en 1585 una lona pintada[26], los actores y el coro

---

[21] J. S. ACKERMAN, *Palladio*, p. 20.

[22] En el artículo citado *supra*, n. 20.

[23] *De Architectura*, V, 6, 8: «*secundum autem spatio ad ornatus comparato*»; durante mucho tiempo se creyó que *secundum* significaba «detrás» y no «a un lado».

[24] La referencia a Aristóteles es constante, se encuentra tanto en PIGAFETTA como en RICCOBONI, cf. *Prima Rappresentazione*, pp. 39-42 y 54. Sobre la elección de una tragedia griega, por oposición a una pastoral o a una tragedia italiana, cf. F. PIGAFETTA, *Prima Rappresentazione*, pp. 53-54, y A. GALLO, *ibid.*, pp. XIX, XXI.

[25] *Ibid.*, p. 59; de hecho Pinelli no estaba presente el 3 de marzo de 1585; cf. A. GALLO, *ibid.*, p. XXIII; en ocasiones, los contemporáneos han sobrestimado la capacidad del teatro. G. MARZARI (*Historia di Vicenza*, p. 117) afirma que puede acoger 5.000 espectadores, lo cual es una exageración enorme: cf. *Représentation*, p. 48.

[26] El detalle se conoce mal; el documento principal es un camafeo de Antiodeo que representaba precisamente el *Edipo Tiranno*; cf. R. SCHIAVO, *Guida*, pp. 127-132.

no estaban iluminados por luz diurna, además, la primera representación tuvo lugar de noche. Todo esto está en la mente de un humanismo que imita a la Antigüedad sabiendo perfectamente que él no es la Antigüedad.

Queda por comentar de qué manera la representación de 1585 se refirió al teatro griego del siglo V antes de nuestra era. Sobre las intenciones y las realizaciones del director, el ferrarés Angelo Ingegneri, y sobre las discusiones que suscitó, estamos bastante bien informados, dado que, además de contar con los relatos de los contemporáneos, contamos con el propio texto de su proyecto [27].

Al igual que el teatro en sí, la escenografía no es propiamente «arqueológica». Pero para nosotros la dificultad está en separar lo que pretendía ser *reconstrucción* de lo que fue distanciamiento voluntario (con ánimo de transposición) y de lo que fue modernidad consciente.

Por supuesto, la reconstrucción no podía ser libresca. Lo fue a nivel de detalles. Por ejemplo, al principio de la obra, cuando cae el telón: «Se notó, antes que nada, un suavísimo olor a perfume; era para dar a entender que, en la ciudad de Tebas, tal y como estaba representada en la historia antigua, los hombres derramaban perfumes para desviar el enojo de los dioses» [28], es posible que esto sea un comentario del verso 4 del *Edipo Rey*: Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, «la Ciudad rebosa de vapores odoríferos», según lo entendió Giustiniani.

Seguramente, fue de forma inconsciente como los coros —a quienes puso música Angelo Gabrieli [29] y que fueron comparados a las Lamentaciones de Jeremías por Riccoboni [30]— llegan a transformarse en intermedios de separación

---

[27] Está reproducido en *Prima Rappresentazione*, pp. 3-25; sobre la escenografía, véase sobre todo L. SCHRADE, *Représentation*, pp. 51-56.

[28] F. PIGAFETTA, *Prima Rappresentazione*, p. 56; la cortina que oculta la escenografía se baja en lugar de alzarse; cf. PIGAFETTA, *ibid.*, y L. SCHRADE, *Représentation*, p. 49.

[29] Cf. SCHRADE, *Représentation*, pp. 65-67; digo de forma inconsciente porque, aunque parezca imposible, el director, Ingegneri, consideraba al coro como encarnación de la presencia de los hombres en escena: «El coro representa el país (*terra*)», *op. cit., infra*, n. 40, pp. 18-19; así que *terra* significa la ciudad.

[30] *Prima Rappresentazione*, p. 49; L. SCHRADE señala (p. 76) que «entre todas las observaciones, en su mayoría obtusas, que hizo Riccoboni...», ésta al menos no está desprovista de sentido, pues la música de Gabrieli pudo

entre los actos. De hecho, en relación con el enorme aparato escenográfico, el reducido número de coreutas (son quince) constituye una mezcla singular de arqueología escrupulosa y de innovación semiconsciente.

Pues la mayor innovación del espectáculo es el lujo voluntariamente regio del que fue rodeado. Si el vínculo entre el coro y la ciudad está mejor expresado en la traducción que en la escenografía, el carácter regio de los personajes, por su parte, es subrayado superabundantemente. Según Ingegneri, Tebas es «célebre ciudad de Beocia y capital de imperio» [31]. Edipo «tiene que ser más alto que todos los demás» [32]; en cada una de sus entradas es acompañado por un séquito de veintiocho personas, cifra que baja a veinticinco para Yocasta y a seis para Creonte, quien no es sino príncipe [33]. Ingegneri especifica en su proyecto que los trajes deben de ser griegos y no romanos, exceptuando no obstante los de los sacerdotes [34]. Pero los vestidos que designa de esta manera parecen haber sido seleccionados en un Oriente que a los venecianos del 1585 les era más familiar que el Oriente griego o el bizantino: el Oriente turco. Resulta gracioso confrontar esta frase de Ingegneri: «La guardia del rey se compondrá de hombres vestidos del mismo color, a la griega», y esta otra de Pigafetta: «El rey y la guardia de veinticuatro arqueros vestidos con el traje de los *Solachi* del Gran Turco...» [35]

Pero, a pesar del empeño de Ingegneri, ¿está tan lejos la propia Roma? No cabe la menor duda de que el Edipo de Séneca está presente tras el de Sófocles. El pastor anónimo de Layo de la obra de Sófocles es llamado *Forbante* por Ingegneri, lo que concuerda con el modelo latino [36]. El lujo regio se adapta mejor a la tradición imperial o papal [37], que a lo que,

---

estar efectivamente inspirada en las versiones polifónicas de las Lamentaciones.

[31] *Prima Rappresentazione*, p. 9.

[32] *Ibid.*, p. 10.

[33] Son las cifras retenidas por A. GALLO, *ibid.*, p. XLV, y L. SCHRADE, *op. cit.*, p. 53; los datos proporcionados son algo contradictorios y las cifras son a veces algo inferiores.

[34] *Prima Rappresentazione*, pp. 13-15; los vestidos sacerdotales parecen estar inspirados en el traje tradicional que distingue a los sacerdotes judíos en el arte renacentista.

[35] Respectivamente, *Prima Rappresentazione*, p. 15 y p. 56.

[36] *Ibid.*, p. 12.

[37] El 4 de marzo de 1585, los académicos cantaron una misa solemne.

en el siglo XVI, se sabía de la tradición griega. Sperone Speroni, uno de los críticos contemporáneos, se opuso a esta *regal maestà* en nombre del trágico y de la historia. Se vivía una situación de peste, eran momentos de «súplica, no de pompa»[38], y, mezclando un tanto las épocas, precisa que los reyes bárbaros llevan una diadema blanca en la cabeza y los griegos tan sólo un cetro, como puede verse en Homero. En lo que a Yocasta se refiere, su traje debe ser tan sobrio como el de Penélope, y dos acompañantes le bastan[39].

Sin embargo, falta lo esencial: la aguda conciencia de ser modernos. En lo que a esto se refiere, el texto de Ingegneri es irreemplazable[40]. La escenografía comprende el *apparato*: trajes, movimientos de conjunto y ceremonial; también comprende (además de la música) la *acción* que se divide a su vez en dos: «La acción consiste en dos cosas: la voz y el gesto.»[41] La voz concierne a la oreja y el gesto se dirige a la vista. Si es legítimo que los actores estén vestidos «a la griega», el arte moderno del gesto impide que lleven máscara, pues el gesto no se realiza principalmente con los brazos y las piernas, sino con el rostro y los ojos: «El gesto consiste en los movimientos apropiados del cuerpo y sus partes: en particular de las manos, todavía más del rostro, y por encima de todo, de los ojos.»[42] De lo cual se deduce que la máscara, cuyo papel en el teatro antiguo[43] era perfectamente conocido por Ingegneri, queda deliberadamente excluida de la representación de 1585. Por esta toma de conciencia, dicha representación evitaba una arqueología más o menos imaginaria, para convertir la obra de arte griega, impuesta por la poética de Aristóteles a los

[38] «Para el rey y la totalidad del pueblo era un momento de súplica; no de pompa» (*ibid.*, p. 31).

[39] *Ibid.*

[40] Ingegneri es un teórico importante de la escenografía, autor de varias obras especializadas (cf. L. SCHRADE, *Représentation*, pp. 51-52); su obra más importante, publicada en Ferrara en 1598, se titula *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*; en ella se encontrará una generalización partiendo de la escenografía del *Edipo Tiranno*, en especial página 18.

[41] *Prima Rappresentazione*, p. 8. Esta división proviene de ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1403 b 20-1404 a 8, y *Poética* 26-1462 a 4, sobre estos textos véase A. LIENHARD-LUKINOVITCH, «La voce e il gesto nella retorica di Aristotele», en *Società di linguistica italiana. Retorica e scienze del linguaggio*, Roma, 1979, pp. 75-92.

[42] *Ibid.*, p. 18.

[43] *Ibid.*, p. 8.

académicos de Vicenza, en un momento de una historia vivida en presente.

Dejemos ahora transcurrir algo más de un siglo y salgamos de Vicenza hacia París.

En 1692, André Dacier publica allí una traducción comentada de la *Electra* y del *Edipo Rey* de Sófocles[44]. En diversos aspectos, esta traducción, que será seguida por muchos otros[45], marca un hito que invita a reflexionar.

1. Como bien señaló Marie Delcour[46], esta traducción revela la victoria de Sófocles contra Séneca (del que existían, en la época de Corneille, dos traducciones recientes y casi completas). Hasta 1795, no volverá a traducirse el *Edipo Rey* de Séneca[47]. Como mucho se puede señalar una cierta presencia clandestina de Séneca en las adaptaciones de la obra de Sófocles, a través de personajes como «Forbante» o la «Sombra de Layo».

2. Esta traducción, sin apoyarse en una nueva edición del texto —para la cual habrá que esperar la revolución de los profesores a finales del siglo XVIII[48]—, revela igualmente una ruptura con las «bellas infieles» d'Arnaud d'Andilly y de Perrot d'Ablancourt. Como decía René Bray: «Cuando, a finales de siglo, Dacier y Madame Dacier tradujeron a Aristóteles, Anacreonte, Platón, Plutarco, Horacio, Plauto y Terencio y Sófocles, lo hicieron como sabios filólogos, no como escritores en pos de una inspiración y de una retórica.»[49]

---

[44] A. DACIER, *L'Œdipe et l'Electre de Sophocle, tragédies grecques traduites en Français, avec des remarques*, París, 1692.

[45] Por BOIVIN (con los *Pájaros* de Aristófanes), París, 1792, por el R. P. BRUMOY, en el *Théâtre des Grecs*, París, 1730 (reeditado por Rochefort y Laporte du Theil en 1785), por ROCHEFORT con el conjunto de Sófocles, I, París, 1788, pp. 3-133.

[46] Marie DELCOURT, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, 1925, p. 5.

[47] Realizada por M.-L. COUPÉ en una traducción del *Théâtre de Sénèque*, París, 1795, I, pp. 309-400; el comentario es interesante en la medida que sugiere la confección de «novelas trágicas» (p. 398).

[48] La edición de Brunck, con prefacio de J. Schweighaüser, fue publicada en Estrasburgo en 1779, la de F. A. Wolf, en Halle en 1787.

[49] R. Bray, citado por R. ZUBER, *Perrot d'Abllancourt et ses «belles*

3. Dicha traducción es el punto de partida, casi el origen, *l'arché* de un sorprendente número de adaptaciones, parodias y reflexiones sobre la obra de Sófocles y sobre el tema edípico que constituye uno de los aspectos peor conocidos del siglo XVIII literario y filosófico.

Este tema, tan poco estudiado hasta ahora [50], ha sido tratado en profundidad por un joven investigador, Christian Biet [51], quien ha identificado nada menos que diecisiete adaptaciones (entre las que se encuentran dos parodias y dos óperas) escalonadas entre 1718 y 1811 [52].

4. Por último, es notable que la traducción de Dacier pretendiera ser un documento en el historial del enfrentamiento entre los Antiguos y los Modernos, y Dacier tomó enérgicamente partido por la causa de los Antiguos. El resultado fue lo contrario de lo que se podía prever, tanto a nivel general como al nivel del drama de Edipo. Lo que cambia a raíz del trabajo de los Dacier [53] es el propio estatuto de la tradución en la República de las letras, quedando en adelante sometida a un imperativo de exactitud e incluso, dentro de ciertos límites, de literalidad. En 1687, Pierre Coustel explicaba que la traducción de un texto profano está sometida a un criterio de expansión estética: «Si sólo se traduce literalmente,

---

infidèles». Traduction et critique de Balzac à Boileau, tesis, París, 1968, p. 19; por ejemplo, G. DE ROCHEFORT en sus «Observations sur les difficultés qui se rencontrent dans la traduction des Poètes tragiques grecs», publicadas como introducción al *Théâtre de Sophocle,* I, París, 1788, pp. XXI-XLIII, explica que los lectores más temibles «son los medio-doctos. Éstos tienen gran repercusión entre las gentes; se propagan en las sociedades; se les cree bajo palabra; pasan por ser profundos ante las personas superficiales. No temen pronunciarse intrépidamente, tras una simple ojeada, sobre obras meditadas durante mucho tiempo»; en adelante, el enemigo es el «hombre honesto».

[50] No es posible citar más que una disertación de Bochum (1933): W. JORDENS, *Die französischen Oidipusdramen. Ein Beitrag zum Fortleben der Antike und zur Geschichte der französischen Tragödie.* W. Jordens no ha localizado más que cinco adaptaciones correspondientes al siglo XVIII.

[51] CH. BIET, *Les Transcriptions thëâtrales d'Œdipe-Roi aux XVIII^e siécle,* tesis de 3.^er ciclo, bajo la dirección de J. Chouillet, Universidad de París III, París, 1980; tuve el honor de ser uno de los jueces de este trabajo, y desde entonces he tenido más de una ocasión de discutir las conclusiones con su autor.

[52] Más adelante citaré muchas de estas adaptaciones, pero es Ch. Biet quien merece publicar la documentación que ha reunido.

[53] Véase Noémi HEPP, *Homère en France au XVIII siècle,* París, 1969.

la traducción resulta débil, plana y lánguida: se le priva de belleza, de movimiento y de vitalidad; podría decirse que no se consigue hacerla más parecida al original de lo que un hombre muerto se parece a un vivo»; pero defendía la excepción de esta regla: la Biblia. «Sin embargo hay que exceptuar las Santas Escrituras, que deben ser siempre traducidas con la mayor literalidad posible: porque el orden de las palabras es un misterio.» [54] Traducir literalmente a Sófocles es una operación de doble resorte. En una primera etapa, lógica más que histórica, esto puede significar que se trata de un texto sagrado al igual que la Biblia; en una segunda, uno y otro se convierten en textos profanos. En todo caso, al principio se penetra en terreno prohibido. Pero esto no es todo, pues, sin dar lugar a la paradoja, la *traducción* más o menos literal de Dacier suscitó, a su vez, *adaptaciones* que en modo alguno lo eran, y un Edipo resueltamente moderno acompañará los enfrentamientos ideológicos y políticos del siglo.

Voltaire, autor del primero de estos *Œdipe*, que tuvo un éxito enorme en 1718 (fue, de hecho, el éxito rotundo de la historia del teatro francés en el siglo XVIII), expone las cosas con bastante claridad en su carta de 1731 al R. P. Porée, un jesuita: «Me encontraba imbuido en la lectura de los antiguos y en vuestras lecciones, y conocía muy mal el teatro de París; trabajaba más o menos como si hubiera estado en Atenas. Consulté a M. Dacier, que era amigo mío. Me aconsejó que introdujera un coro en todas las escenas, como lo hacen los griegos. Fue como si me hubiera aconsejado que me paseara por París con la túnica de Platón.» [55]

---

[54] P. COUSTEL, *Régles de l'Education des Enfants où il est parlé de la manière dont il faut se conduire, pour leur inspirer les sentiments d'une solide piété et pour leur apprendre parfaitement les Belles Lettres*, 2 vols., París, 1687, pp. 193-194; debo a Ch. Biet esta referencia y muchas otras; sobre los problemas planteados por la traducción de la Biblia, véase M. DE CERTEAU, «L'idée de traduction de la Bible au XVII[e]: Sacy et Simon», *Recherches de science religieuse*, 66, 1978, pp. 73-92; de esta obra (p. 80) tomo el siguiente dato estadístico de importancia: de las sesenta ediciones parisinas de la Biblia publicadas entre 1695 y 1700, cincuenta y cinco aparecieron en versión francesa; medio siglo antes la proporción se invierte. Los dos autores estudiados defienden ideas diferentes, incluso opuestas, a propósito de lo que es una traducción; véase también M. DELCOURT, *op. cit., supra*, n. 46, quien subraya el papel fundamental de Pierre-Daniel Huet (pp. 155-157).

[55] *Œuvres complètes* de VOLTAIRE, Edition Besterman, 86, Ginebra, 1969, p. 49 (para la fecha, cf. p. 50).

Es evidente que mi actual propósito no es realizar un estudio sistemático de estas obras, resultaría ser un simple resumen del estudio de Ch. Biet. En lo que a esta colección se refiere, me contentaré con hacer algunas observaciones generales.

La primera consistirá en señalar que se trata de un conjunto intensamente reflexivo y que está relacionado con múltiples referencias. En un estudio que acaba de ser traducido al francés [56], Hans Robert Jauss se pregunta por qué una obra como la *Ifigenia entre los Tauros* de Goethe ha perdido todo impacto en nuestros días. Él sugiere que, al menos en parte, se debe a la utilización por parte de Goethe de un doble registro de referencias —incomunicables en la actualidad— a la tragedia antigua por una parte y por otra a la tragedia clásica francesa. Esta doble referencia marca también a Voltaire y a sus sucesores, a lo que se añade una referencia constante a la actualidad política e ideológica que hace que estas obras resulten rápidamente ilegibles por incomprensibles. El historiador reaccionará de otra manera: uno de los aspectos excepcionales que presentan muchas de ellas *para nosotros* es su inserción, a menudo explícita, implícita a veces, en un debate estético, ideológico y cultural reanudado constantemente. Esto es válido para la traducción de Dacier, a la que se añade un comentario detallado. Esto es válido para Voltaire, cuyo *Œdipe* es acompañado por una serie de cartas; el propio Voltaire redactó las primeras, que contienen «la crítica del *Edipo* de Sófocles, del de Corneille y del suyo» [57].

Dado que se trata de una obra erudita, no resulta sorprendente que el volumen del *Théâtre des Grecs* del R. P. Brumoy, en su edición de 1785 [58], contenga a la vez la traducción del texto de Sófocles, algunas reflexiones del traductor sobre esta obra, extractos, que también se deben al R. P. Brumoy, de las

---

[56] «De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe», en *Pour une esthétique de la réception*, trad. Cl. Maillard, prefacio de J. Starobinski, París, 1978, páginas 210-262.

[57] *Lettres écrites par l'auteur qui contiennent la critique de l'Edipe de Sophocle, de celui de Corneille et du sien*, París, 1719, reeditadas en VOLTAIRE, *Œuvres*, II, París, 1877, pp. 11-46. Tan sólo para el año 1719, Ch. Biet menciona al menos seis folletos que deliberan sobre el nuevo Edipo; cf. R. POMEAU, *La Religion de Voltaire*, París, 1969, pp. 85-91, y J. MOUREAUX, *L'Œdipe de Voltaire. Introduction à une psychocritique*, París, 1973.

[58] Es el tomo III, publicado gracias al interés de MM. DE TOCHEFORT y DU THEIL, de la Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres.

obras de Séneca y de Corneille, un resumen anónimo del *Edipo Tiranno* de Giustiniani, del que todavía se recuerda que, en 1785, fue «representado con gran pompa y aparato en Vicenza por los Académicos», y un análisis detallado de la obra de Voltaire. Puede decirse con razón que todo esto es normal y podrían hacerse las mismas observaciones con respecto a la *Electra* o a la *Antígona*. Lo que resulta más sorprendente es que un hidalgo como el Conde de Lauraguais publique, en 1781, una *Yocasta,* tragedia en cinco actos, precedida de una *Dissertation sur les Œdipe* de ciento ochenta y tres páginas, en la que son confrontados Sófocles, Corneille, Voltaire, Houdar de La Motte y el propio Lauraguais [59]. *Edipo* no es una obra que pueda presentarse sola. Aún más, *Edipo* es un pretexto excepcional para la experimentación estética. En 1726, Houdar de La Motte, defensor de los «Modernos» pero también adaptador de la *Ilíada,* da dos versiones sucesivas, una en prosa, otra en verso. La primera fue rechazada por los actores franceses y ello explica la redacción de la segunda [60].

Pero el caso más sorprendente es, con toda probabilidad, el de M. de La Tournelle, de oficio comisario de guerra, amigo del académico Boivin, traductor de Sófocles y de Aristófanes. Este personaje es el autor de un (inencontrable) *Recueil* que contenía al menos nueve obras sobre el tema de Edipo. Cuatro de ellas, publicadas en 1730-1731, figuran en las bibliotecas parisinas: *Œdipe ou les Trois Fils de Jocaste, Œdipe et Polybe, Œdipe ou l'Ombre de Laius, Œdipe et Toute sa famille.* Se trata de una exploración doble y sistemática. Exploración al mismo tiempo de las posibilidades dramáticas que ofrece la familia de Edipo, familia natural y adoptiva [61], y de una exploración psicológica de los sentimientos que pue-

[59] En el catálogo de la Bibliothèque national y en la *Bibliographie de la Littératura française* de CIORANESCU, n. 53638, dicha disertación es atribuida a G. de Rochefort; ignoro en qué se funda esta atribución, en todo caso el texto se atribuye al autor de *Yocasta*; a propósito de Lauraguais, el estudio de P. FROMAGEOT «Le fantaisies littéraires, galantes, politiques et autres d'un grand seigneur. Le comte de Lauraguais (1733-1824)», *Revue des Études historiques,* 80, 1914, pp. 15-46, no menciona la *Jocaste*.

[60] Se encuentran en el tomo IV, pp. 3-68, y VIII, pp. 459-519, de las *Œuvres* de A. HOUDAR DE LA MOTTE, París, 1754; véase también, en VIII, pp. 377-458, el «Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe».

[61] La reflexión sobre las relaciones entre Edipo y su padre adoptivo Pólibo me parece prácticamente única.

den atribuirse a este interesante grupo familiar. Un ejemplo bastante sorprendente es el de la obra *Trois Fils de Jocaste*, que constituye una adaptación al mismo tiempo del *Edipo Rey*, de los *Siete contra Tebas* de Esquilo y de las *Fenicias* de Eurípides. En ella, Polinices mata a Eteocles, Yocasta mata a Polinices, algo totalmente inédito, y después se mata junto a Edipo. Como afirma Christian Biet: «El final no desemboca en poder alguno, no queda nada.» Esta frase recuerda en una palabra el problema político planteado por el conjunto de estas adaptaciones que es, efectivamente, el del poder.

Con ciertas limitaciones, éste era ya el problema de la tragedia antigua: aquel diálogo entre el héroe procedente de los tiempos remotos del mito y la moderna ciudad democrática. *Edipo Rey* es un drama representado por tres: el tirano, el coro —órgano cívico— y el detentor del acceso a lo sacro, el adivino Tiresias.

Todas las transcripciones tendrán que dar cuenta de ese debate político que se transforma radicalmente ya en el *Œdipe* de Corneille (1659), tragedia en la que se enfrentan el poder tiránico y el poder legítimo sin que el *demos* esté presente [62].

A través de estos enfrentamientos, más que a través de la reflexión directa sobre el incesto y el parricidio, es como los *Œdipe* del siglo XVIII se suman a los grandes debates del momento. El pueblo, los sacerdotes y los reyes, tales van a ser los héroes del drama. En la época de Dacier no puede hablarse todavía de un enfrentamiento. Mediante un doble contrasentido, que será duradero, Dacier convierte al sacerdote de Zeus —quien interroga a Edipo al principio de la obra de Sófocles—, en un «Sumo Sacerdote» semejante al de los judíos y, aunque se percata de que la acción comienza «con la asamblea del pueblo», confía inmediatamente el papel político, el papel popular, a un coro de «sacrificadores» que ha inventado por exigencias de la causa y que «sirve para inspirar a los pueblos los sentimientos que deben experimentar» [63].

En la obra de Voltaire el coro recuperará una dimensión

---

[62] S. DUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, París, 1963, páginas 337-339; A. STEGMANN, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, I, París, 1968, pp. 618-619; A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, París, 1985, pp. 225-228.

[63] A. DACIER, *op. cit.*, pp. 149, 169, 198.

política autónoma, aunque muy modesta, pues Voltaire desconfía y reduce al mínimo posible esta función política del coro, pero constata que se trata de un resorte de la tragedia al que es imposible escapar. Escuchémosle definir este mínimum: «La intriga de una obra interesante exige normalmente que los principales actores tengan que confiarse secretos. Y la manera de transmitir su secreto a todo el pueblo.» Y además: «En la actualidad existen todavía sabios que osan afirmar que, desde que suprimimos los coros, no tenemos ni idea de lo que es la verdadera tragedia. Es como si se nos quisiera hacer incluir en una sola obra París, Londres y Madrid en el teatro, porque nuestros padres lo hacían así cuando la comedia se estableció en Francia.» Y Voltaire concluye: «Hasta que los acontecimientos me desengañen, seguiré creyendo que en una tragedia no se puede exponer al coro sin tomar la precaución de colocarlo en su lugar.» La decisión final es doble, al mismo tiempo e inextricablemente estética y política. En lo que a la belleza se refiere, hay que admitir la presencia del coro «sólo cuando es necesario para ornamentar la escena». Y en lo que a la ciudad, antigua y moderna, se refiere: «El coro... sólo conviene a las obras que tratan de un pueblo entero» [64], y Voltaire no niega que éste sea el caso por excelencia del *Edipo Rey*.

Curiosamente, con respecto a este punto Voltaire permanecerá aislado en ese principio de siglo. Si se agrupan los *Œdipe* del siglo XVIII en dos grupos cronológicamente separados: el que data, grosso modo, de la Regencia, que reúne al menos once obras entre 1718 y 1731, y el de final de siglo y principios del XIX, representado por seis obras, se constata que, en el primer grupo, sólo Voltaire incluye un coro político en su obra, mientras que el jesuita Folard, quien publica en 1722 un *Œdipe* que rivaliza con el del filósofo, concede simplemente un coro de niños. De las seis obras del segundo grupo, sólo una, la de N. G. Léonard [65]— publicada en 1798, si bien su autor murió en 1793—, tiene un coro reducido a su mínima expresión. En todas las demás, el coro desempeña un papel importante, y en la obra de Marie-Joseph Chénier,

[64] Estas citas pertenecen a la carta VI referente a Edipo (1729), «que contiene una disertación sobre los coros», en *Oeuvres complètes*, II, París, Garnier, 1877, pp. 42-44.

[65] N.-G. LÉONARD, *Œdipe ou la Fatalité*, in *Oeuvres*, I, París, 1798, páginas 51-91.

aparece en todos los actos y en todas las escenas. Sin lugar a dudas, en esta presencia del coro cuenta la moda «antigua» característica de finales de siglo y del Imperio, pero esta explicación tiene sus límites. Resulta difícil no ver en este ascenso real del papel del coro —la lectura de las obras lo confirma ampliamente— el signo de un ascenso de lo político en el sentido moderno, democrático, del término. Es cierto que no necesitábamos los *Œdipe* para estar al corriente de este hecho, pero siempre es interesante tener una confirmación, por muy indirecta que sea.

¿Cómo plantearon el problema los teóricos del siglo XVIII? Ignorando todo aquello que hace que el coro, por mucho que se diga, no puede ser plenamente identificado con la ciudad —aunque sólo sea porque generalmente está compuesto por personas extrañas a la ciudad o que están por encima de ella (mujeres y ancianos[66])—, señalaron deliberadamente, mejor que los exégetas del siglo XIX e incluso del XX, el enfrentamiento del príncipe y de la ciudad en la tragedia griega. En 1730, en su *Discours sur le Parallèle des théâtres*, el R. P. Brumoy escribe una página magnífica sobre los reyes y la tragedia. Los griegos, dice, «no quieren que los reyes aparezcan en el escenario más que para gozar de su sometimiento por un odio implacable a la dignidad suprema». Cuando Rochefort y Du Theil reeditan este texto, protestan en nota: «Este párrafo debe ser leído con precaución.»[67] En 1788, el abad Barthélemy formula las siguientes palabras en el capítulo que consagra a la tragedia griega en el *Voyage du jeune Anacharsis*[68]: «Los republicanos contemporáneos no dejan de contemplar con alegría maliciosa los tronos que se hacen añicos.»

El rey, la reina, el sumo sacerdote, tales son, a nivel de individuos, los personajes *políticos* del *Edipo Rey*. A ellos se suma, claro está, Creonte, modesto cuñado o pretendiente orgulloso. Estos personajes se han tomado de Sófocles, salvo el sumo sacerdote que aparece transformado, sobreañadido, siendo unas veces confundido con Tiresias y otras diferencia-

[66] Las únicas excepciones entre las obras conservadas son el *Áyax* y el *Filoctetes* de Sófocles y el *Reso* que nos ha llegado con la obra de Eurípides: en estas tres obras, el coro está formado por soldados o marinos adultos.

[67] BRUMOY, *Théâtre des Grecs*, París, 1785, I, pp. 186-187.

[68] IV, ch. 71, p. 32.

do[69]. La parodia representada en 1719 y realizada por Biancolelli, comediante del Duque de Orleáns[70], convierte a Tiresias en un «magíster» de pueblo, mientras que, de forma significativa, en otra parodia, que alude a Houdar de La Motte, Legrand sustituye a los dioses y su oráculo por un viejo rabino y por *une mère aux chats*[71].

Aquí se da la misma oposición cronológica que se daba en la ausencia y la presencia del coro: en el *Œdipe* de Voltaire y en las obras que se inspiran en él, redactadas en un momento en que los conflictos religiosos —entre jesuitas y jansenistas, por ejemplo— son particularmente evidentes, los sacerdotes (y, tras los sacerdotes, su Dios) son el objetivo número uno. De la obra de Voltaire, la posteridad sólo ha reconocido dos versos, que Yocasta toma en parte de la crítica a los adivinos[72]:

> Los sacerdotes no son lo que un vano pueblo piensa,
> su única ciencia es nuestra credulidad.

La obra termina, de forma muy franca, con un elogio del déspota ilustrado, en este caso, el rey «legítimo» Filoctetes.

A finales de siglo, los personajes puestos en tela de juicio, positiva o negativamente, serán el rey transgresor y la reina incestuosa. Así, en 1786, en la obra de un tal Bernard d'Héry[73], la tragedia consiste en el enfrentamiento del «Gran Soberano» con el «Sumo Sacerdote» y el coro de ciudadanos. El tema griego se interpreta como el sacrificio del rey por su pueblo. Al final de la obra, el pueblo (el coro) pide a Edipo que se quede a toda costa.

---

[69] Los dos personajes son diferentes en las obras de Voltaire, de BUFFARDIN D'AIX, *Œdipe à Thèbes ou le fatalisme*, París, 1784, de Marie-Joseph CHÉNIER, en el *Œdipe-Roi* de Bernard D'HÉRY, Londres y Paris, 1786, en el *Œdipe à Thèbes* de DUPRAT DE LA TOULOUBRE (ópera), París, 1791, en el *Œdipe ou la fatalité* de N. G. LÉONARD.

[70] P. F. BIANCOLELLI (llamado Dominique) y A. F. RICCOBONI, *Œdipe travesti*, Comedia de M. Dominique, París, 1719.

[71] M. A. LEGRAND, *Le Chevalier Errant. Parodie de l'Œdipe de Monsieur de La Motte*, París, s. f. (1726?).

[72] *Œdipe-Roi*, 707-710; 857-858; 946-947; sobre la lucha de Voltaire contra el «Dios terrible» y el «sacerdote cruel» en la época de la composición de *Œdipe*, cf. las páginas ya mencionadas de R. POMEAU, *La Religion de Voltaire*, pp. 85-91.

[73] *Œdipe-Roi*, tragedia lírica en cinco actos, Londres y París, 1786.

En 1791, Dupraut de La Touloubre interrumpe la representación de su ópera antes de la muerte de Yocasta y la automutilación de Edipo, para «terminar el espectáculo con esplendor». La obra ha podido interpretarse como «una defensa obstinada del Rey Padre puesto en tela de juicio» (Ch. Biet). Finalmente, Nicolas G. Léonard, poco antes de su muerte en 1793, presenta un rey víctima de la rebelión popular. No es, pues, azaroso que el coro haya sido eliminado de la obra. En cuanto al republicano M.-J. Chénier, presenta un Edipo que se opone al «derecho a hablar y a emitir jucios que tiene cada habitante de la ciudad» (Ch. Biet).

A decir verdad, por claros que sean, los sentimientos personales de los autores importan poco. Lo que cuenta es este avance, esta mutación del personaje monárquico. De un debate sobre la función, que caracterizaba al *Œdipe* de Corneille y al de Voltaire, hemos pasado a una oposición religiosa y política entre el rey y su pueblo. De Voltaire a Chénier se ha ido recorriendo un camino; pero se ha podido mantener un lenguaje común a lo largo del recorrido, y eso era lo que se trataba de resaltar.

Hoy día podemos sonreír ante este Edipo plural del siglo ilustrado, así como ante el de 1585, con su cohorte de veintiocho arqueros y cortesanos. Pero, a su manera, ellos han contribuido a labrar el nuestro.

X

EL DIONISO ENMASCARADO DE LAS *BACANTES* DE EURÍPIDES*

* Una primera versión de este capítulo fue publicada en *L'Homme*, 93, enero-marzo 1985, XXV (1), pp. 31-58.

Entre todos los testimonios de la Atenas del siglo V referentes a Dioniso, el drama de Eurípides titulado las *Bacantes* ocupa un lugar aparte [1]. La riqueza y la complejidad de la obra, la densidad del texto hacen de él un documento incomparable para explicitar lo que pudo ser, en sus rasgos singulares, la experiencia religiosa de los fieles del dios que, más que ningún otro, asume en el panteón griego las funciones de divinidad con máscara. Al tiempo que nos apoyamos en las ediciones y comentarios de que disponemos, en particular los de J. E. Sandys, E. R. Dodds, R. P. Winnington-Ingram, G. R. Kirk, Jeanne Roux, Ch. Segal [2] —sabios hacia los que nuestra deuda es grande hasta en nuestros desacuerdos con algunos de ellos—, hemos elegido, de manera delibe-

[1] La obra se compuso durante el período que Eurípides pasó con el rey Arquelao, en Macedonia, a donde el poeta había ido en el 408, siendo ya septuagenario, y en donde murió en el 406. Fue representada por primera vez en Atenas, en el 405, bajo la dirección de Eurípides el Joven, su hijo o su sobrino, en una trilogía que incluía también *Ifigenia en Áulide* y *Alcmeón*, y que proporcionó a su autor el primer premio a título póstumo.

[2] E. SANDYS, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge 4.ª ed. 1980; E. R. DODDS, *Euripides, Bacchae*, Oxford, 1960, 2.ª ed.; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge, 1948; G. R. KIRK, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge, 1979 (1.ª ed. 1970); Jeanne ROUX, *Les Bacchantes*. I: *Introduction, texte, traduction*, París, 1970, II: *Commentaire*, 1972; Charles SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*, Princeton, 1982. También se puede consultar M. LACROIX, *Les Bacchantes d'Euripide*, París, 1976; E. COCHE DE LA FERTÉ, «Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interpretation des *Bacchantes* d'Euripide», en Raymond BLOCH (ed.), *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique*, Ginebra, 1980, pp. 105-258; H. FOLEY, *Ritual Irony; Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca, 1985, pp. 205-258.

rada, privilegiar en nuestro enfoque de la tragedia todo lo que podía esclarecer los lazos que unen al dios con la máscara. Evidentemente, no debíamos olvidar que no teníamos entre las manos un documento religioso, sino una obra trágica que obedece a las reglas, convenciones y finalidades propias de este tipo de creación literaria. No obstante, las *Bacantes* solicitaban tanto más nuestra atención cuanto en ellas Dioniso no interviene como lo hacen de ordinario los dioses en la tragedia. Él actúa en el papel principal. Es traído a escena por el poeta como el dios que escenifica por sí mismo, en el teatro, su epifanía, que se revela tanto a los protagonistas del drama como a los espectadores del graderío, manifestando su divina presencia a través del desarrollo del juego trágico —ese juego que está sometido precisamente a su patrocinio religioso. Como si, a lo largo del espectáculo, al mismo tiempo en que aparece en escena al lado de los otros personajes del drama, Dioniso actuara en un plano distinto, entre bastidores, para tramar la intriga y maquinar su desenlace.

Esta constante imbricación del Dioniso de la religión cívica —el dios del culto oficial— y del Dioniso de la representación trágica —el dios maestro de la ilusión teatral— queda subrayada desde un principio por la dualidad o el desdoblamiento escénico de Dioniso: se presenta como dios en el *theologeion* y como el extranjero lidio «con aspecto de mujer» en la escena, uno y otros vestidos con el mismo ropaje, moviendo la misma máscara, indiscernibles y sin embargo distintos. La máscara que llevan el dios y el extranjero humano —que es también el dios— es la máscara trágica del actor; su función es hacer que los personajes sean reconocidos como lo que son, designarlos claramente ante los ojos. Pero en el caso de Dioniso la máscara lo disimula tanto como lo proclama, «enmascarándolo» en el sentido propio al tiempo que, a través de su desconocimiento y su secreto, prepara su triunfo y su revelación auténticos. En la máscara de teatro llevada por el dios, todos los protagonistas del drama, incluido el coro de sus fieles lidias que le han seguido hasta Tebas, ven solamente al misionero extranjero. Los espectadores, a su vez, ven también al extranjero, pero sólo en cuanto disimula al dios a fin de darlo a conocer como lo que es: un dios enmascarado cuya venida debe aportar a unos la plenitud de la dicha, y a otros, los que no han sabido verlo, la destrucción. Subrayando a la vez las afinidades y el contraste

entre la máscara trágica que sella la presencia de un carácter, que proclama la identidad estable de un personaje, y la máscara cultual donde la fascinación de la mirada impone una presencia imperiosa, obsesiva, invasora, pero al mismo tiempo la de un ser que no está donde aparece, que está tanto en otra parte como en vosotros y en ningún lugar: la presencia de un ausente —ese juego se expresa en la ambigüedad de la máscara llevada por el dios y por el extranjero—. En contra de las normas de la máscara trágica, es una máscara «sonriente» (434, 1021), máscara por tanto diferente a las demás, desplazada, desconcertante, y que, sobre la escena del teatro, en eco, evoca la figura enigmática de ciertas máscaras cultuales del dios de la religión cívica [3].

Se trata, pues, de un texto. Pero un texto no es más inocente que una imagen. Al igual que en la serie de las representaciones dionisíacas en que figura el pilar con máscara [4], según que el ídolo haya sido visto como el de las Leneas, o de las Antesterias, o de algún otro modo, la interpretación de conjunto de estas escenas se orientó al principio en direcciones diversas, del mismo modo las *Bacantes* han sido y son leídas en función de una cierta idea que nos hacemos del dionisismo. Y esta idea —lo que llamamos dionisismo— no es un dato de base: es el producto de la historia moderna de las religiones, que parte de Nietzsche. Los historiadores de la religión griega han construido esta categoría a partir de documentos, desde luego, pero con un repertorio conceptual y un cuadro de referencia cuyos fundamentos, resortes e implicaciones dependen de su propio sistema religioso, de su horizonte espiritual, al menos tanto como del de los griegos de la época clásica. El mismo texto, leído por excelentes helenistas, ha dado lugar a dos tipos de interpretación radical-

[3] Cf. sobre este punto el interesante estudio de Helene FOLEY, «The Masque of Dionysos», *TAPhA*, 110, 1980, pp. 107-133.

[4] En una serie de vasos que los arqueólogos acostumbran a organizar bajo la denominación de «vases des Lénées», el ídolo de Dionisio está representado por un poste o columna, cubierto con una vestimenta, en donde se cuelga la máscara barbuda, a menudo representada de frente y fijando en el espectador sus dos ojos desmesuradamente abiertos. A propósito de esta serie, cf. J. L. DURAND y F. FRONTISI-DUCROUX, «Idoles, figures, images», *RA*, 1982, I, pp. 81-108.

mente opuestos. En él se ha visto unas veces la condena sin paliativos del dionisismo, un reproche antirreligioso en la línea de ese escepticismo sobre los dioses que Aristófanes podía echar en cara a Eurípides; otras veces el testimonio de una verdadera conversión del poeta que, en el atardecer de su vida, como tocado por la gracia, habría querido exaltar esta forma más que humana de sabiduría que aportan, contrariamente al saber y a la razón orgullosa de los sofistas, el abandono en el éxtasis divino, la locura mística del dios y la posesión bienaventurada.

Así, nos hemos inclinado a examinar cómo la categoría de lo «dionisíaco» ha sido elaborada en función de la dicotomía instituida por Nietzsche: Apolo-Dioniso [5]. La clave de esta construcción, cuya línea va de E. Rohde a M. P. Nilsson, J. Harrisson, W. Otto, E. R. Dodds, H. Jeanmaire, por no citar sino las contribuciones mayores, la hemos encontrado en su origen: la *Psyqhe* de E. Rohde, publicada en 1893. El autor se propone comprender cómo, en el marco de esa religión griega de la que Homero es para nosotros el testigo privilegiado, pudo surgir una religión del alma que está en las antípodas de la primera, en el sentido de que apunta a desarrollar en cada uno de nosotros una realidad emparentada con lo divino, la *psyqhe*, radicalmente extraña al mundo de aquí abajo y cuya única aspiración consiste en retornar a su origen celeste, abandonando la prisión en que se encuentra encadenada para liberarse en la unión con la divinidad.

Para Rohde —y éste es el punto clave—, el dionisismo representa en la cultura griega un cuerpo extraño. El historiador marca esta extrañeza desplazando el origen del dios fuera de las fronteras de Grecia, a Tracia. Pero esta exterioridad de origen es en sí un postulado que se impondría al helenista como una evidencia de partida: Dioniso no tendría nada en común con la civilización y la religión auténticamente griegas, las del mundo homérico. Esta alteridad total consiste en que

---

[5] Cf. Park MCGINTY, *Interpretation and Dionysos. Method in the Study of the God*, La Haya, Paris, Nueva York, 1978; y en el libro colectivo *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, ed. por James L. O'Flaherty, Timothy F. Sellner y Robert M. Helm, Chapell Hill, 1976, los dos estudios siguientes: Hugh LLYOD JONES, «Nietzsche and the Tradition of the Dionysian», páginas 165-189. Finalmente, es preciso señalar la importante aportación de Albert HENRICHS, «Loss of Self, Suffering, Violence: the Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard», *HSPh*, 88, 1984, pp. 205-240.

la experiencia religiosa dionisíaca, en lugar de integraros en el justo lugar que os corresponde en el mundo, trata de proyectaros fuera de él en el éxtasis, de uniros al dios en la posesión. Así, las prácticas de trance del Dioniso tracio, al dar lugar a crisis contagiosas de carácter más o menos patológico, habrían parecido originariamente a los griegos unas conductas aberrantes, anómicas, peligrosas; sin embargo llevaban en sí el germen de aquello a lo que Grecia acabará por dar su pleno desarrollo: un verdadero misticismo. Entre el delirio colectivo de la *manía,* en el trance y la posesión, la huida fuera del mundo para alcanzar la plenitud de sí, la condena de la existencia mundana, las prácticas de la ascesis y la creencia en la inmortalidad del alma, habría una continuidad. Pero si es así, si a partir de los estados de trance y de posesión se puede pasar, sin ruptura, a las técnicas espirituales de purificación, de concentración, de separación del alma y del cuerpo, si la renuncia al mundo, el ideal ascético, la búsqueda de la salvación individual se inscriben en la línea del dionisismo, entonces hay que concluir que hay dos dionisismos y que la frontera que separa al dionisismo de la cultura griega se encuentra en el interior del propio dionisismo. Todo lo que en él es exaltación de la alegría, del placer, del vino, del amor, de la vitalidad, toda esa exuberancia desbocada que se orienta hacia la risa y la mascarada, esa desviación, no hacia una pureza ascética, sino hacia una comunión con la naturaleza salvaje, de todo eso habrá que hacer —valga lo que valga, como Rohde se ve forzado a suponer— el resultado de una «aculturación» por parte de Grecia de lo que no era griego, una alteración secundaria en relación al dionisismo auténtico y original, el del Dioniso tracio. Lo malo es que al «verdadero» Dioniso, ése de Rohde, el tracio, no se le atisba en la Atenas del siglo V, mientras que sólo se ve al otro, al secundario, reformado y deformado.

También D. Sabatucci, en su *Essai sur le mysticisme grec* [6], se vio conducido a proponer una interpretación que invierte, en principio, los términos del problema. Para este autor, Dioniso no es el dios del misticismo. Pero algunos de sus rituales han podido, secundariamente, ser reutilizados y resemantizados en vista de una experiencia que puede calificarse de «mística» en el sentido de que da una réplica a las actitudes

[6] D. SABATUCCI, *Saggio sul misticismo greco,* Roma, 1965.

religiosas conformes a la tradición griega. Lo que era en principio un medio, muy relativo, para reforzar, a través de una crisis pasajera, el orden religioso usual, se transforma en un fin en sí, la experiencia vivida en el curso de la crisis se afirma entonces como un absoluto, el único absoluto que aporta la revelación auténtica de un «sagrado» que se define desde entonces por su oposición radical a las formas de piedad establecidas. La crisis de posesión dionisíaca, instrumento temporal para reencontrar la salud y reintegrarse en el orden del mundo, resulta el único camino para escapar del mundo, para salirse de la condición humana y acceder, asimilándose a lo divino, a un estatuto de existencia que no sólo las prácticas cultuales corrientes estaban incapacitadas de procurar, sino que no tenían lugar ni sentido en el sistema de la religión cívica.

La «inversión» de perspectiva operada por Sabatucci se imponía con tanta más urgencia por cuanto la hipótesis de una intrusión en Grecia, en una fecha relativamente tardía, de un Dioniso venido del extranjero, tracio o lidio, o lo uno y lo otro, se ha visto arruinada por la presencia del nombre de Dioniso en los documentos micénicos en Lineal B, por lo que no parece ser menos antiguamente griego que los otros dioses del panteón. Sin embargo, el problema no está resuelto. Ahora se formula de la manera siguiente: ¿dónde, cuándo, cómo se han producido estos cambios, estos giros nuevos en la orientación del dionisismo? A propósito de esto, Sabatucci evoca un «complejo órfico» que, en las diversas corrientes y expresiones del orfismo, habría asociado esta reinterpretación del dionisismo, en unión con los misterios de Eleusis, componente esencial, a su manera de ver, del misticismo griego. La palabra misticismo se asocia por sí misma a los términos *mystes, myesis, mystikos, mysterion,* referidos especialmente a Eleusis, cuyo ritual incluye iniciación, revelación, transformación interior, promesa de un destino mejor en el más allá. Pero el origen de una palabra no implica que ésta haya guardado el mismo sentido y las mismas connotaciones religiosas a lo largo de su carrera. El sentido primero de *myo,* es «cerrar» o «cerrarse» en lo que concierne a Eleusis, puede tratarse bien de los ojos o de la boca. En el primer caso los mistes serían aquellos que tienen aún los ojos cerrados, es decir, los que no han «visto», que no han accedido a la *epoptía*; la *myesis* designaría entonces la purificación prelimi-

nar que se opone a la *telete*, realización definitiva y decisiva de la *epoptía*[7]. En el segundo, aquellos que cierran la boca, los iniciados a los cuales les está prohibido divulgar el secreto que les ha sido revelado. Esta familia de palabras conservará los mismos valores de rito secreto, de revelación oculta, de *symbola*, cuyo sentido es inaccesible a los no iniciados hasta el siglo III de nuestra era más o menos. Sería con Plotino cuando su significado se recompondría y cuando vendrían a designar, no ya solamente una revelación que reposa, como en Eleusis, en una visión y una emoción experimentada a fondo más que en una enseñanza[8], sino en una experiencia íntima de lo divino, una manera de encontrarlo directamente en sí mismo, de contactar y comulgar con él en el interior de uno mismo. En esa línea se llegará a ese «arrobamiento en Dios» del que habla Teresa de Ávila y que define bastante bien las formas del misticismo cristiano. Ese gozo tiene, como es sabido, tres condiciones: la soledad, el silencio, la inmovilidad. Estamos muy lejos de Eleusis y en las antípodas del dionisismo.

Pero dejemos las observaciones de vocabulario[9] y admitamos con Sabatucci que cada sistema religioso puede tener su forma particular de experiencia mística, muy diferente de la que se ha desarrollado en el marco del monoteísmo cristiano. Seguimos constatando que en el dionisismo de la Atenas del siglo V no hay un dolo documento al que referir este dionisismo en segundo estado, es decir, utilizado para invertir sistemáticamente los valores de lo sagrado y las orientaciones fundamentales del culto: ninguna tendencia ascética, ninguna negación de los valores positivos de la vida terrestre, ni la menor veleidad de renuncia, ninguna preocupación por el alma, por su separación del cuerpo, ninguna perspectiva escatológica. Ni en el ritual, ni en las imágenes, ni en las *Bacantes* se advierte la sombra de una preocupación de salvación o de inmortalidad. Todo se juega aquí, en la

---

[7] Cf. PLATÓN, *Banquete*, 210 a; *Fedón*, 69 c, e IG $1^{2}6$, 49.

[8] Cf. ARISTÓTELES, Fr. 115, Rose.

[9] Si se quieren localizar las interferencias que han podido producirse, en determinados momentos y lugares, entre dionisismo, eleusinismo y orfismo, la encuesta deberá incluir los términos τελετή, ὄργια, ὀργιασμός, ὀργιάζειν, βάκχος, βακχεύς, βακχεύειν, βακχεῖος; cf. Giovanni CASADIO, «Per un'indagine storico-religiosa sul culto di Dioniso in relazione alla fenomenologia dei Misteri», I y II, *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 1982, VI, 1-2, y 1983, VII, I, pp. 209-234 y 123-149.

existencia presente. El deseo incontestable de una liberación, de una evasión en un allende no se expresa bajo forma de esperanza en otra vida, más feliz, después de la muerte, sino en la experiencia, en el seno de la vida, de una dimensión distinta, de una apertura de la condición humana a una dichosa alteridad.

Los análisis de los antropólogos confirman esta visión [10]. Aparte del éxtasis cristiano por rapto en la soledad, el silencio, la inmovilidad, distinguen dos formas, en muchos aspectos opuestas, de trance y posesión. En una de ellas es el individuo humano quien toma la iniciativa y se afirma dueño del juego. Gracias a los poderes particulares que ha sabido adquirir por procedimientos diversos, puede dejar su cuerpo abandonado como en estado cataléptico, viajar al otro mundo y regresar a esta tierra guardando el recuerdo de cuanto ha visto en el más allá. Tal es en Grecia el estatuto de los «magos», personajes singulares, con su disciplina de vida, sus ejercicios espirituales, sus técnicas de ascesis, sus reencarnaciones. Más o menos legandarias, estas figuras tienen mayor contacto con Apolo que con Dioniso [11].

En la otra forma de trance, no es ya un individuo humano excepcional quien asciende hasta los dioses, son los dioses quienes se vienen aquí abajo, a su antojo, para poseer a un mortal, cabalgarlo, hacerlo danzar. El poseído no abandona este mundo; en este mundo se ha convertido en otro por el poder que lo habita. En este sentido, se impone una nueva distinción. En el *Fedro* (265a), al abordar el problema de la *mania*, Platón reconoce dos tipos de ésta: el delirio puede ser una enfermedad humana de la que hay que curarse o un estado divino que tiene un valor totalmente positivo. Una línea de distinción análoga separa las prácticas de tipo coribántico del culto dionisíaco. En el primer caso se trata de

---

[10] Cf. por último, Gilbert ROUGET, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, París, 1980 (prefacio de Michel Leiris).

[11] Sobre las afinidades entre los «magos» Abaris, Aristeas, Hermótimes, Epiménides, Ferécides, Zalmoxis, con Pitágoras y Apolo Hiperbóreo, cf. E. ROHDE, *Psyché. Le Culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, trad. A. Reymond, París, 1952, pp. 337 ss.; E. R. DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, traducido al francés por M. Gibson, París, 1965, pp. 141 ss. (ed. orig.: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1959); M. DETIENNE, *La Notion de Daimôn dans le pythagorisme ancien*, París, 1963, pp. 69 ss.

individuos que están enfermos. Su estado de crisis, delirio o abatimiento es el signo de una falta, la manifestación de una impureza. Son víctimas de un castigo impuesto por un dios al que han ofendido y que les castiga poseyéndolos. Se trata pues, en el curso del ritual, de identificar al dios de quien sufren la venganza, de manera que pueda curarse al enfermo mediante unas purificaciones apropiadas que le liberan del estado de posesión. En el tíaso dionisíaco, no hay dios que «identificar» para expulsarlo, no hay enfermedad, y los enfermos no son afectados en su patología singular. El tíaso es un grupo organizado de fieles que, si practican el trance, lo convierten en un comportamiento social ritualizado, controlado, que exige con toda probabilidad un aprendizaje, y cuya finalidad no es la de curarse de una enfermedad, y aún menos de curarse del mal de existir en un mundo del que se desea huir para siempre, sino el obtener en grupo, en traje ritual, en un decorado salvaje, real o figurado, mediante la danza y la música, un cambio de estado. Se trata de conseguir por un momento, en el marco mismo de la ciudad, con su acuerdo, si no bajo su autoridad, la experiencia de volverse otro, no en el absoluto, sino otro en relación a los modelos, a las normas, a los valores propios a una cultura determinada [12].

¿Cómo no iba a ser así con el dionisismo? En el panteón griego, Dioniso no representa lo divino que constituye un aspecto de la realidad separado del mundo, opuesto a la inconsistencia y la inconstancia de la vida humana. Ocupa ahí una posición ambigua, como lo es su estatuto: más bien semidiós que dios, aunque quiera ser dios plenamente y por completo. Hasta en el Olimpo Dioniso encarna la figura de lo Otro. Si su función fuera «mística», arrancaría al hombre del universo del devenir, de lo sensible, de la multiplicidad, para hacerle franquear ese umbral más allá del cual se penetra en la esfera de lo inmutable, de lo permanente, de lo uno, de lo siempre idéntico. Su papel no es ése. No os aparta de la vida terrestre mediante una técnica de ascesis y de renuncia. Confunde las fronteras entre lo divino y lo humano, lo humano y lo bestial, el aquí y el más allá. Hace comunicar lo

[12] Cf. sobre este punto, en el importante artículo de Albert HENRICHS, «Changing Dionysiac Identities», las páginas 143-147 consagradas al menadismo ritual, *Jewish and Christian Self-Definition*, vol. III, *Self Definition in the Graeco-Roman World*, ed. por Ben E. Meyer y E. P. Sanders, Londres, 1982, pp. 137-160.

que estaba aislado, separado. En la naturaleza, en el grupo social, en cada individuo humano, su irrupción, bajo forma de trance y posesión reglamentadas, es una subversión del orden que, mediante todo un juego de prodigios, de fantasmagorías, de ilusiones, por una modificación desconcertante de lo cotidiano, impulsa hacia lo alto, en una confraternidad idílica de todas las criaturas, la comunión dichosa de una edad de oro súbitamente recuperada, o bien a la inversa, para quien lo rehúsa y lo niega, hacia abajo, en la confusión caótica de un horror terrorífico.

De nuestros análisis del drama de las *Bacantes* retendremos aquí tan sólo, como hemos dicho, aquellos elementos susceptibles de esclarecer la figura del dios de la máscara y la religiosidad de sus fieles.

El Dioniso de las *Bacantes* es un dios que impone aquí abajo su presencia imperiosa, exigente, invasora: un dios de «parousía». A todas las tierras, en todas las ciudades que ha decidido hacer suyas, acude, llega, está ahí. El primer vocablo de la obra es *heko*: «Heme aquí, he venido.» Irrupción súbita, como si Dioniso surgiera cada vez de otra parte: extranjero, mundo bárbaro, más allá. Irrupción conquistadora que, de ciudad en ciudad, de lugar en lugar, extiende y asegura el culto del dios. Toda la tragedia, en su desarrollo, ilustra esta «venida»: ofrece a la vista la epifanía dionisíaca. La muestra en escena, donde Dioniso figura a la vez como un protagonista en medio de los otros actores y como el organizador del espectáculo, el maquinador secreto de la intriga que conduce finalmente a su reconocimiento como dios por los tebanos. Pero esta epifanía se dirige también a los espectadores que la ficción del drama hace asistir, como si estuvieran allí, a la revelación del dios, permitiéndoles, a través del terror y la piedad que sienten por las víctimas, captar en toda su extensión las implicaciones y los desafíos, procurándoles a la vez, gracias al tipo de comprehensión que trae consigo el juego trágico en la perfección de su realización ordenada, ese mismo sentimiento de placer, esa misma «purificación» que Dioniso, desde el momento en que es reconocido, aceptado, integrado, otorga a las ciudades en las que él ha elegido aparecer.

Esta epifanía no es ni la de los dioses ordinarios ni una

«visión» análoga a la *epoptía* de los misterios. Dioniso exige que se le «vea». Las últimas palabras del Prólogo, que responden al «yo estoy aquí» del comienzo, reclaman «que la ciudad de Cadmo vea», ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις (61). Él quiere hacerse ver como dios, ser manifiesto como dios a los mortales, darse a conocer él mismo, revelarse [13], ser conocido, reconocido, comprendido [14]. Ese carácter de «evidencia» que, en determinadas condiciones, debe revestir la presencia divina, el coro de fieles lidias lo expresa con fuerza, en el cuarto *stásimon,* bajo forma de deseo —que venga «visible a plena luz», *phaneros* (993, 1011), la Justicia— y de afirmación de principios —pongo mi dicha en perseguir «lo que es grande y manifiesto», *phanera* (1007)—, para invocar a continuación al Dioniso de la epifanía exhortándole a que también él se muestre, a que se haga ver: «¡aparecer!», *phanethi* (1018). Pero Dioniso se revela ocultándose, se hace ver disimulándose ante la mirada de todos los que creen solamente en lo que ven, en lo que es «evidente para los ojos» [15], así lo declara Penteo, en el verso 510, al verse confrontado a un Dioniso presente ante sus narices pero invisible para él bajo su disfraz. Epifanía, pues, pero de un dios enmascarado. Para imponer su presencia en Tebas, para «aparecer» allí, Dioniso ha cambiado su «apariencia», ha transformado su figura, su aspecto exterior, su natural [16]: ha tomado la máscara de una criatura humana; se presenta bajo los rasgos del joven extranjero lidio. Distinto de Dioniso al mismo tiempo que idéntico a este dios, el extranjero asume las funciones de una máscara en el sentido de que, al disimular su verdadera identidad (a los que no están dispuestos a reconocerlo), es el instrumento de su revelación; manifiesta su imperiosa presencia ante los ojos de quienes, bajo su mirada y como cara a cara con él, han aprendido «a ver lo que hay que ver» (924): lo más evidente bajo el disfraz de lo más invisible.

¿El dios y su devoto, cara a cara, mirándose a los ojos? El trance, sin embargo, es colectivo; tiene lugar en grupo, en el contexto de un tíaso. Pero cuando la banda de las ménades se entrega colectivamente al frenesí orgiástico, cada participante

---

[13] δείκνυμι: 47, 50; φαίνομαι: 42, 182, 528, 646, 1031.
[14] γιγνώσκω: 859, 1088; μανθάνω: 1113, 1296, 1345.
[15] φανερὸς ὄμμασιν.
[16] πορφή: 4, 54; εἶδος: 53; φύσις: 54.

se agita por su cuenta, sin preocuparse por una coreografía general, indiferente a lo que hacen los demás (eso mismo sucede en el *komos*). Tan pronto como el fiel ha entrado en la danza, se encuentra, en calidad de elegido, como a solas con el dios, enteramente sometido en el interior de sí mismo al poder que lo posee y lo conduce a su antojo.

Si bien no se manifiesta sino a través del orgiasmo colectivo, la epifanía de Dioniso no deja de tomar, para cada individuo, la forma de un cara a cara directo, de una relación fascinada donde, en el intercambio cruzado de miradas, en la indisociable reciprocidad del «ver» y el «ser visto», el fiel y su dios, al ser abolida toda distancia, se reencuentran. En el trance el hombre hace de dios y, de igual modo, el dios hace de hombre; del uno al otro, las fronteras se difuminan momentáneamente, confundidas por la intensidad de una presencia divina que, para perfilarse en su evidencia ante vosotros, tiene que comenzar asegurando su dominio en vuestros ojos, conquistando desde dentro vuestra mirada, transformando vuestro propio modo de visión.

Cuando Penteo interroga al extranjero lidio sobre ese dios del que el joven se proclama misionero, su pregunta traza una línea de demarcación neta entre dos formas opuestas de visión: la ilusoria, irreal, del durmiente soñador, y la auténtica, irrecusable, del hombre despierto, lúcido, con los ojos bien abiertos. «A ese dios —pregunta—, ¿lo has visto tú de noche [es decir, en sueños] o con tus propios ojos?» *Horon horonta,* responde el extranjero: «viéndole que me veía» (470), respuesta *sesgada,* que desvía la pregunta y subraya que la epifanía del dios se sitúa más allá de la dicotomía que sirve de marco a las certidumbres de Penteo: por un lado el sueño, los fantasmas, las ilusiones; por otro la visión real, el dato irrefutable. Más allá de estas dos formas, riéndose de su oposición, la «visión» que requiere la divinidad de la máscara se funda en la reciprocidad de la mirada, cuando, por la gracia de Dioniso, se ha instituido, como en un juego de espejos, una completa reversibilidad entre el fiel que ve y el dios visible, siendo cada uno a la vez y al mismo tiempo, con respecto al otro, el que ve y el que se hace ver.

Así, la irrupción de Dioniso en el mundo, su presencia insólita ponen en duda esa visión «normal», a la vez ingenua y asegurada, en la que Penteo cree poder fundar su rechazo al dios y toda su conducta —visión que pretende ser positiva,

razonable, pero que trasluce todo cuanto comporta de oscuro y de turbio en el «voyerismo» exacerbado del joven rey, en su deseo apasionado, irreprimible (812) de ser espectador (*theates,* 829), de contemplar, en las torpezas de las ménades, precisamente aquello que pretende aborrecer [17], de mirar lo que le está prohibido a un hombre, a un no-iniciado, de ver (472, 912, 1108), de convertirse en escucha, en espía [18], a veces avanzando a plena luz, abiertamente [19], y otras tratando de ver sin ser visto (1050), para acabar por revelarse él mismo en su naturaleza bestial y salvaje [20], para aparecer bien visible (1076), para mostrarse claramente ante los ojos de aquellas a las que ha venido a espiar (982, 1076, 1095). Ironía suprema para el hombre de los ojos abiertos, de la visión lúcida: en el momento decisivo del drama, cuando se representa su vida, «le vieron a él más de lo que él vio» (1075).

Eidos e incluso *idea* (en el 471), *morphe, phaneros, phaino, emphanes, horao, eido,* con sus compuestos: ningún otro texto comporta con una insistencia comparable, podría decirse que obsesiva, tal cúmulo del vocabulario del ver y lo visible. Eurípides lo utiliza tanto más fácilmente para sugerir todo el juego de polisemias, de ambigüedades, de inversiones a las que se presta la experiencia humana confrontada a Dioniso, cuanto que los mismos términos se aplican a la vez a la visión ordinaria y normal, a la «aparición» sobrenatural que suscita el dios, a su revelación epifánica y a todas las formas ilusorias del «parecer», del asemejarse, del fingimiento, de la alucinación.

La visión de Dioniso consiste en hacer estallar desde

---

[17] En el 810 y ss., el extranjero pregunta a Penteo si desea ver a las bacantes en la montaña. «Pagaría todo el oro del mundo», exclama el joven, confesando el deseo ardiente que tiene de contemplar un espectáculo del que, al mismo tiempo, dice que le resultará penoso contemplar. «Así que te resultaría agradable ver lo que te es amargo», πικρά, ironiza entonces el extranjero (815). Un amargo espectáculo, es lo que Penteo pensaba mostrar al joven bacante (357) poniéndolo entre barrotes, encarcelamiento que el milagro del palacio convertirá, precisamente para Penteo, en el más amargo de los espectáculos (634). Sobre el deseo de contemplar a las bacantes en sus vergonzosos retozos, véase también 957-958 y 1058-1062.

[18] φύλαξ: 959; κατάσκοπος: 916, 956, 981.

[19] ἐμφανῶς: 818; cf. referido a Dioniso, con la ironía que conlleva la asociación, el verso 22.

[20] ἀναφαίνει: 538; cf. el verso 528, que incluye el mismo juego, referido a Dioniso.

dentro, en reducir a astillas esa visión «positiva» que se pretende la única válida y en la que cada ser tiene su forma precisa, su lugar definido, su esencia particular en un mundo fijo que asegura a cada uno su propia identidad en el interior de la cual permanece encerrado siempre semejante a sí mismo. Para ver a Dioniso hay que penetrar en un universo diferente, donde reina lo Otro, no lo Mismo.

Dos momentos de la tragedia son particularmente significativos a este respecto. En el verso 477, Penteo pregunta al extranjero: «Ya que dices haber visto claramente a este dios, ¿cómo era su figura?» [21] Para el hombre de la visión clara, los dioses deben, como todo ser y toda cosa, tener una forma precisa, un aspecto visible característico de su naturaleza, una identidad. El extranjero responde: «Según le pareciera a él.» Y añade: «Yo no tenía órdenes que darle.» Dioniso, cuando se manifiesta, no tiene consigna que respetar en cuanto a su modo de aparición, porque no hay una forma preestablecida que le convenga y en la que el dios pudiera encontrarse encerrado de una vez por todas. El texto trágico subraya en diversos pasajes esta dimensión enigmática del dios de la máscara, ese halo de incertidumbre respecto a su forma y su naturaleza, con expresiones del tipo: este dios (o este extranjero) «quienquiera que sea», «quienquiera que pueda ser» [22].

Más adelante, en el verso 500, el extranjero, frente a las amenazas del joven rey y hablando del *daimon autos,* del propio dios, de Dioniso en persona, proclama: «Lo que yo sufro en este preciso instante, presente a mi lado, él lo ve.» [23] Presencia invisible de un Dioniso cuya vigilancia es infalible, cuyo ojo está siempre abierto, pero la mirada de Penteo no ve esa presencia de dios, manifestada y disimulada por la máscara que le hace frente. Cuando, como hombre bien decidido a no dejarse engatusar, el rey ironiza: «¿Y dónde está él? Para mis ojos es invisible», el extranjero le replica: «Está aquí conmigo; pero tú, impío, no lo ves.» [24]

En el segundo episodio, Penteo ya no es exactamente él mismo. Dioniso le ha inspirado «una ligera demencia» (815). Pero, aún apartado de su buen sentido ordinario, no ha

---

[21] Τὸν θεὸν ὁρᾶν γὰρ φῄς σαφῶς, ποῖός τις ἦν;

[22] ὅστις ἔστι: 220, 247, 769, cf. 894.

[23] παρὼν ὁρᾷ.

[24] οὐ γὰρ φανερὸς ὄμμασιν γ' ἐμοῖς [...] οὐκ εἰσορᾷς: 501-502.

entrado en el universo dionisíaco. Va errante en un espacio intermedio. Cuando aparece, en la escena 4, abandonando el palacio, con los cabellos sueltos, vestido de mujer, con el traje de bacante, el tirso en la mano —réplica o reflejo exacto del extranjero—, sus primeras palabras son para gritar (918 ss.): «En verdad, creo ver dos soles y dos Tebas.» Penteo ve doble, como un borracho, sin duda, pero en el fondo como un hombre desgarrado entre dos maneras contrarias de ver y que oscila, con la mirada desdoblada, entre su anterior «lucidez», ahora ya turbia, y la «videncia» dionisíaca que permanece inaccesible para él. Ve dos soles pero no advierte ante él a Dioniso que le mira al fondo de sus ojos. Esta duplicación en el interior mismo de la persona de Penteo, se refuerza para los espectadores del teatro con la presencia en escena de dos personajes de la misma edad, de la misma apariencia, con vestidos idénticos y que serían indiscernibles si su «sonrisa» no dejara reconocer al dios cuya máscara disimula los rasgos y oculta su presencia: cara a cara de dos seres completamente parecidos en apariencia, pero que pertenecen a dos mundos radicalmente opuestos.

La epifanía de Dioniso es la de un ser que, en su misma proximidad, en el contacto íntimo que establece con vosotros, permanece inaprensible y ubicuo, jamás allí donde está, jamás reducido a una forma definitiva: dios sobre el *theologeion,* joven sonriente en escena, toro que conduce a Penteo a su ruina, león, serpiente, llama u otra cosa distinta. Está a la vez e igualmente en escena, en palacio, junto al Citerón, por doquier y en ningún lado. Cuando las mujeres del coro le exhortan a manifestarse, a dejarse ver en su plena presencia, cantan: «Aparece toro, o bien dragón de mil cabezas a la vista, o bien león vomitando fuego para ser visto.»[25] Toro, serpiente a la vista, león para ser visto, y el coro canta a continuación: «Con un rostro [máscara] sonriente[26], atrápalo [a Penteo] en tu red de muerte.» La máscara, cuyos ojos distendidos os imovilizan como los de la Gorgona, expresa y resume todas las formas divinas que puede tomar esa terrible presencia divina. Máscara cuya extraña mirada fascina, pero máscara vacía, hueca, que marca la ausencia, el allende de un dios que os arranca de vosotros mismos, que transforma el

[25] Φάνηθι [...] ἰδεῖν / [...] δρᾶσθαι: 1017-1018.
[26] γελῶντι προσώπῳ: 1021.

aire de vuestra vida cotidiana, toma posesión de vosotros, como si, en su vacuidad, esa máscara se aplicara a vuestro propio rostro para cubrirlo y transformarlo a su vez.

Como hemos subrayado en otro lugar [27], la máscara es uno de los medios para expresar la ausencia en la presencia. En el momento crucial del drama, cuando Penteo, encaramado en el árbol, se entrega al descubierto (1073, 1076), a todas las miradas, la epifanía del dios no toma la forma de una extraordinaria aparición, sino de una desaparición súbita. Como testigo ocular, el mensajero cuenta: «Al tiempo que se le distingue [a Penteo] instalado en los aires, al punto el extranjero había desaparecido de la vista» [28]: no estaba ya presente a la mirada. Y desde el cielo, en un silencio sobrenatural de pronto impuesto a la tierra como al cielo, una voz [29] hace reconocer al dios y revuelve a las ménades para lanzarlas contra su enemigo. Dioniso no está nunca más presente en el mundo, nunca actúa más sobre él que en ese instante en que, en contraste con Penteo mostrado al descubierto ante todos, se escapa a lo invisible. Presente-ausente, Dioniso, cuando está aquí abajo, está también en el cielo, junto a los dioses; cuando está en el cielo, no por ello deja de estar en esta tierra. Es aquel que, uniendo el cielo y la tierra, normalmente separados, inserta lo sobrenatural en plena naturaleza. También en este aspecto es chocante el contraste (subrayado por el empleo irónico de los mismos términos y de las mismas fórmulas para evocarlos) entre la caída de Penteo y la ascensión del dios. Proclamado *deinos,* «sin igual» [30], al igual que Dioniso, Penteo, cuya gloria debe ascender hasta el cielo [31], está destinada a caer [32], desde las alturas donde lo ha instalado, al enderezarse, el abeto en el que el dios lo ha encaramado [33], hasta el suelo en donde su caída lo pone indefenso en manos de las ménades furiosas: «Desde la altura

---

[27] F. FRONSITI y J. P. VERNANT, «Figures du masque en Grèce ancienne», *supra*, pp. 27-46.

[28] οὐκετ' εἰσορᾶν θπαρῆν, 1077.

[29] ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, 1078; αἰθήρ, 1084.

[30] En el verso 971, Dioniso le dice a Penteo: «Sin igual, eres sin igual.» Cf. también 856. Sobre Dioniso *deinos* y los *deina* que suscita, cf. 667, 716, 760, 861, 1260, 1352.

[31] στηρίζον [...] κλέος, 972.

[32] πεσόντι, 1022-1023.

[33] 'Ορθὴ δ' ἐς ὀρθον αἰθέρι ἐστηρίζετο, 1073.

es precipitado a tierra y se abate sobre el suelo.»[34] Ahora bien, según el canto de la *párodos,* canto de la felicidad, de la exuberante alegría dionisíaca, el propio Dioniso, después de haber saltado, ligero y volátil, hacia las alturas, y de haber lanzado hacia el cielo sus bellas trenzas[35], como jefe del tíaso, de pronto se aparta de él y «se derrumba por el suelo»[36]; pero entonces se da el punto culminante de la dicha en la montaña (*hedys*), de la delicia (*charis*) de la homofagia: la extrema beatitud de una edad de oro recuperada (142 ss.; 695 ss.), el cielo en la tierra. Si, como Penteo, Dioniso cae repentinamente al suelo, es que, a través de los saltos (169, 446, 728), los brincos[37] y los transportes de sus fieles animados por su soplo, su papel consiste en proyectar y en algo así como inscribir en un lugar preciso del suelo su presencia ubicua. Apenas el abeto, portador de Penteo, se eleva «completamente erguido hacia el cielo[38] (1073), apenas Dioniso desaparece del mundo para convertirse en esa voz que desde las alturas del éter resuena en un silencio sobrenatural, cuando «el fulgor de un fuego divino se alza de la tierra hasta el cielo». Que el dios suba al cielo, que se caiga a tierra, que brinque o flamee entre uno y otra, que sea hombre, llama o voz, visible o invisible, se sitúa siempre, a pesar de las expresiones que los conciernen, en las antípodas de Penteo: trae aquí abajo la revelación de otra dimensión de la existencia, la experiencia del más allá, de lo allende, directamente insertados en nuestro mundo y nuestra vida.

La epifanía de Dioniso no escapa solamente a la limitación de las formas, de los contornos visibles. Se traduce por una magia, una *maya,* que perturba todas las apariencias. Dioniso anda ahí cuando el mundo estable de los objetos familiares, de las figuras tranquilizadoras, vacila para convertirse en un juego de fantasmagorías donde lo ilusorio, lo imposible, lo absurdo se hacen realidad. Los *deina, thaumata,*

---

[34] ὑψοῦ δε θάσσων ὑψόθεν χαμαιπετὴς/πίπτει πρὸς οὖδας, 1111-1112.

[35] εἰς αἰθέρα, 150; cf. 240.

[36] πέσῃ πεδόσε, 136.

[37] Χωροῦσι δ'ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι, 748. Se abalanzan «como un pájaro que toma el vuelo»; «rápidas como el vuelo de las palomas», πελείας ὠκύτητ' οὐκ ἥσσονες, 1090.

[38] πρὸς οὐρανὸν / καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνόῦ πυρός: 1082-1083.

sophismata, todas las formas de prodigios y extrañezas, los malabarismos doctos y los encantamientos de brujo surgen en la epifanía del dios enmascarado como las flores nacen tras los pasos de Afrodita. Ahí, en la obra, están el milagro del palacio, los del establo, los del Citerón, con «los prodigios estupefacientes que se han realizado», «los prodigios que sobrepasan a los encantamientos» [39]. Dioniso había inaugurado la representación diciendo: *heko,* «llego». El mensajero lo repite, en el verso 449, diciendo: «Este hombre llega [*hekei*], cargado de milagros.» En la escena del mundo el dios instala, donde le parece, un teatro fantástico en lugar del decorado cotidiano. Tanto como gran cazador, es el gran ilusionista, el maestro de los prestigios, el autor y el corega de una representación sofisticada donde nada ni nadie permanece semejante a sí mismo. Dioniso *sphaleotas* [40], el dios que hace resbalar, vacilar, tropezar, encarna, como el diablo en *El Maestro y Margarita* de Bulgakov, la figura del Otro; haciendo oscilar de golpe al edificio de las apariencias para mostrar su falsa solidez, planta ante la nariz de los espectadores pasmados el decorado insólito de sus magias y sus mistificaciones.

Trastrueque de todas las formas, juego con las apariencias, confusión de lo ilusorio y lo real, la alteridad de Dioniso se afirma también en el hecho de que a través de su epifanía, todas las categorías firmes, todas las oposiciones claras que dan a nuestra visión del mundo su coherencia, en lugar de permanecer distintas y exclusivas, se conciertan, fusionan, pasan de unas a otras.

Lo masculino y lo femenino. Dioniso es un dios macho con aires de mujer (*thelymorphos,* 353). Su vestimenta, *skeue,* sus cabellos, son los de una mujer. Y transformará en mujer al viril Penteo haciéndole tomar el hábito de sus devotos. Entonces Penteo parecerá por completo una mujer y se aceptará como tal (925); Dioniso le dirá, para gran satisfac-

[39] δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια, 716, cf. 667.

[40] Hablando de la décima crátera de vino cuyo consumo aporta no ya la salud ni el placer y el amor ni el sueño, sino la *manía,* Eubulo, el poeta cómico del siglo IV, hace decir a Dioniso: «Ése es el que hace tropezar» (σφάλλειν), 11 fr. 94 Koch = Ateneo, II, 366, con la corrección de Jacobs al verso 10. Sobre Dioniso *sphaleotas*, cf. G. ROUX, *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris, 1976, pp. 181-184, y M. DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, París, 1986.

ción de quien le escucha: «Me parece, al verte, ver en persona a tu madre y tus tías» (927). Y los espectadores compartirán tanto más este punto de vista cuanto que es el mismo actor quien representa a Penteo y a Ágave.

El joven y el viejo: la diferencia, en el culto, entre uno y otro estado se difumina (206-209, 694). «A la hora de la danza, el dios no diferencia entre el joven y el anciano. Quiere ser honrado por todos, en común», declara Tiresias, y el mensajero refiere que ha visto, en el Citerón, alzarse todas juntas «a las mujeres, jóvenes y viejas y doncellas libres aún del yugo del himeneo» (206-209, 694).

Lo lejano y lo próximo, el más allá y el aquí abajo: mediante su presencia, Dioniso transfigura este mundo en lugar de arrancaros de él.

Lo griego y lo bárbaro: el extranjero lidio, venido de Asia, es natural de Tebas.

El furioso, el loco, el *mainomenos* es también *sophos, sophistes, sophron.*

El dios nuevo (*neos*; 219, 272), venido para fundar un culto hasta entonces desconocido, representa no obstante «las tradiciones ancestrales, tan viejas como el tiempo (201), la costumbre enraizada en las edades más remotas y surgida siempre de la propia naturaleza» (895 ss.).

Lo salvaje y lo civilizado. Dioniso hace desertar las casas, escapar de las ciudades, abandonar hijos, esposa, familia, dejar atrás las ocupaciones y los trabajos cotidianos. Se le rinde culto por la noche, en plena montaña, en los valles y bosques. Sus sirvientas se vuelven salvajes manejando las serpientes, amamantando, como si fueran suyas, a las crías de los animales. Comulgan con todas las bestias, salvajes como domésticas, estableciendo con la naturaleza entera una nueva y dichosa familiaridad. Sin embargo Dioniso es un dios «civilizador». El coro de sus fieles ménades de Lidia aprobará a Tiresias que ha puesto en paralelo a Deméter y Dioniso: el dios es al elemento líquido, a la bebida, lo que la diosa es a lo sólido y comestible. La una al inventar el trigo y el pan, el otro al inventar (297) la viña y el vino, han introducido (279) entre los hombres lo que les ha hecho pasar de la vida salvaje a la vida cultivada. Sin embargo, entre el vino y el trigo hay una diferencia. El trigo está por entero del lado de la cultura. El vino es ambiguo. Encierra una fuerza de extremo salvajismo, un fuego ardiente, cuando es puro; cuando se mezcla y

consume según las normas, aporta a la vida cultivada una dimensión suplementaria y como sobrenatural: alegría de la fiesta, olvido de los males, droga que hace desvanecerse las penas (*pharmakon*), es el ornato, el coronamiento, el brillo vivaz y alegre del banquete (380-383), la felicidad de la fiesta.

Como el vino, Dioniso es doble: terrible en extremo, infinitamente dulce[41]. Su presencia, intrusión asombrosa de lo Otro en el mundo humano, puede adoptar dos formas, manifestarse por dos vías: o bien la unión dichosa con él, en plena naturaleza, sobrepasando cualquier obstáculo, la evasión fuera de los límites de lo cotidiano y de sí mismo. Ésta es la experiencia que celebra la *párodos*: pureza, santidad, alegría, dulce felicidad. O bien la caída en el caos, la confusión de una locura sanguinaria, asesina, en la que uno confunde lo mismo y lo otro, tomando por una bestia salvaje lo que uno tiene de más próximo, de más querido, su propio hijo, ese segundo sí mismo, que uno descuartiza con sus propias manos: horrible impureza, crimen inexpiable, desdicha sin término y sin escapatoria (1360).

Dioniso llega a Tebas como *archegos*, jefe de un tíaso femenino entregado a su culto y conocedor de sus ritos[42]. En este grupo cada miembro hace el bacante con santas purificaciones (76-77), se comporta, por su género de vida, como consagrado y une su alma al tíaso[43]. La tropa de los fieles se asemeja, pues, a los que saben *hoi eidotes*, y que, para servir al dios, respetan las prácticas rituales que les han sido reveladas. Los profanos no sólo no conocen esos ritos, sino que ni siquiera tienen derecho a averiguar el secreto. Cuando Penteo pregunte (471): «Esos *orgia*, esas prácticas rituales, ¿a qué se parecen [qué aspecto o qué naturaleza, *idea*, tienen]?», el extranjero le responderá: «A quien no es bacante le está vedado el saberlo [o el verlo, *eidenai*, 472].» Y como el joven rey insista: «¿Qué beneficios obtienen quienes los celebran?», se atraerá esta réplica: «No te está permitido oírlo» (474). El crimen de Penteo, cuando se presenta en el Citerón para

[41] δεινότατος, ἠπιώτατος, 861.

[42] τελετὰς εἰδὼς, 73.

[43] βιοτὰν ἁγιστεύει, 74; θιασεύεται ψυχάν, 75, que puede traducirse igualmente por «se hace en su alma miembro del tíaso», o también por «es convertido en su alma en miembros del tíaso».

espiar a las ménades, es haber querido «ver lo que no hay que ver» (912, 1108-1109). Así, el culto del dios comporta, en el tíaso, un aspecto de ritual secreto realizado en el marco de un grupo limitado y cerrado. La tropa de los fieles mantiene con el dios una relación privilegiada: está en contacto directo con él; se une a él al margen e independientemente de la comunidad cívica. «Dioniso, el hijo de Zeus, y no Tebas, tiene poder sobre mí», cantará el coro para justificar la explosión de su alegría ante el anuncio de las desgracias que abruman a la ciudad en la persona de su jefe (1037-1038). Sin embargo, desde que aparece sobre el *theologeion,* Dioniso es preciso y claro en sus propósitos. Es Tebas, la ciudad es quien debe verlo, reconocerlo, aceptarlo. El dios ha anudado la nébride sobre Tebas, es a ella a la que ha hecho alzarse, tirso en mano, cuando las tres mujeres de la estirpe real han cometido la falta de rechazarlo. «A cuantas mujeres había en Tebas, a todas sin excepción» (35-36), las ha sacado de sus hogares, hacia las montañas, con la mente enloquecida. La *polis* debe enterarse de lo que cuesta el no estar todavía iniciada en sus bacanales (39-40). Cuando, en la *párodos,* danzando y cantando en la plaza, ante las puertas del palacio, el tíaso celebra a Bromio según los ritos de siempre, lo hace para que todo el mundo salga, oiga y vea. A la vez, tras haber glorificado sus ritos secretos, exaltado las ceremonias cuyo conocimiento le ha sido entregado, él se dirige a Tebas para que ésta se corone de flores, tome el vestido ritual y el nártex para consagrarse por entero a Baco (109), y que dance en pleno (*pasa,* 114) cuando Bromio conduzca los tíasos a la montaña.

Dioniso no quiere ser el patrón de una secta, de un grupo restringido, de una asociación replegada sobre sí misma y confinada en su secreto. Exige figurar por completo en el rango de las divinidades de la comunidad cívica. Su ambición es ver su culto, bajo las diversas formas que puede revestir, oficialmente reconocido y unánimemente practicado (536, 1378, 1668). Es la *polis,* como tal, quien debe ser iniciada. En este aspecto, el tíaso de las bacantes se distingue de esos grupos cerrados que florecen en Atenas hacia el final de la guerra del Peloponeso para celebrar los misterios de dioses extranjeros: Cibeles y Bendis, Cotis, Atis, Adonis, Sabacio. El estatuto religioso que reivindica Dioniso no es el de una divinidad marginal, excéntrica, cuyo culto estaría reservado a una cofradía de sectarios, conscientes y contentos de su

diferencia, marcados para sí mismos y para todos por su alteridad frente a la religión común. Él exige el reconocimiento oficial de la ciudad a una religión que, en cierto modo, escapa a la ciudad y la sobrepasa. Pretende colocar en el corazón, en el centro de la vida pública, unas prácticas que comportan, de manera abierta o bajo forma alusiva, aspectos de excentricidad.

La tragedia de las *Bacantes* muestra los riesgos de un repliegue de la ciudad sobre sus propias fronteras. Si el universo de lo Mismo no acepta integrar en sí mismo ese elemento de alteridad que todo grupo, todo ser humano lleva consigo sin saberlo, como Penteo rehúsa reconocer esa parte misteriosa, femenina, dionisíaca, que le atrae y le fascina hasta en el horror que ella parece inspirarle, entonces lo estable, lo regular, lo idéntico oscilan y se desploman, y es lo Otro en su forma odiosa, la alteridad absoluta, el retorno al caos lo que aparece como la verdad siniestra, la faz auténtica y terrorífica de lo Mismo. La única solución es que, para las mujeres por el trance controlado, el tíaso oficializado, promovido institución pública, para los hombres por la alegría del *komos,* del vino, del disfraz, de la fiesta, para toda la ciudad, por y en el teatro, lo Otro devenga una de las dimensiones de la vida colectiva y de la existencia cotidiana de cada uno. La irrupción victoriosa de Dioniso significa que la alteridad se instala, con todos los honores, en el centro del dispositivo social.

¿En qué medida el conflicto Penteo/Dioniso puede ser interpretado como la puesta en escena dramática de la oposición entre dos actitudes contrarias: por un lado el racionalismo de los sofistas, su inteligencia técnica, su maestría en el arte de argumentar, su negación de lo invisible; por otro una experiencia religiosa que deja lugar a las pulsiones de lo irracional y que desemboca en la unión íntima con lo divino? [44] La respuesta no es sencilla por una serie de razones. Para empezar, Penteo es algo muy diferente de un sofista: es el rey demasiado regio, tiránico (671-776), el macho demasia-

[44] Cf. J. ROUX, *Les Bacchantes,* I, *op. cit.*, pp. 43-71, y también, aunque bajo forma bastante diferente, Hermann ROHDICH, *Die euripideische Tragödie,* Heidelberg, 1968, pp. 131-168.

do viril (86, 796), el griego demasiado imbuido de su superioridad sobre los bárbaros (483), el hombre de la ciudad que se hace de la razón de Estado una idea muy positiva. Tiresias bien puede estigmatizar la agilidad de su lengua (268) y calificarle de *thrasys* (270), de impudente en su práctica de la elocuencia [45]. No obstante, el discurso del adivino es el que, como se ha demostrado [46], obedece a un modelo típicamente sofístico. ¿Existe, por lo demás, *un* pensamiento sofístico que pueda calificarse de racionalista? Los poderes que Gorgias celebra en su *Elogio de Helena,* mostrando que ejercen sobre el espíritu unos sortilegios tan seductores que ningún ser humano puede resistirlo, son los mismos que Dioniso activa en sus magias a lo largo de la obra. En este sentido, es el dios quien se configura como el gran maestro en taumaturgia sofística (privilegio del que tendría incluso la exclusiva total si no delegara una parte de sus poderes en el poeta trágico). Finalmente, y sobre todo, la tragedia no opone tanto razón y religión del alma, inteligencia y emotividad, cuanto que procede, como Charles Segal ha sabido ver, a un desdoblamiento de los sistemas de valores, pues el mundo de Penteo y el de Dioniso tienen cada uno sus formas propias de razón y de sinrazón, de buen sentido y de locura, de sabiduría y de delirio [47]. Antes incluso de que entre en escena Penteo, escandalizado de ver «desvariar» a estos sabios viejos que son Cadmo y Tiresias (252), es descrito por su abuelo como «frenético»; y es el mismo término el que, en la boca del mismo personaje, servirá para designar el estado de Ágave, extraviada en el trance [48]. Tiresias reconoce ciertamente la habilidad retórica del *sophos aner* que es Penteo, pero no se contenta con afirmar que el joven «desvaría», devolviéndole así su cumplido (271), le acusa precisamente de delirar, de ser objeto de la *manía* [49], lo ve tan cruelmente loco, considera que su espíritu está enajenado hasta tal punto que su mal no sabría explicarse sino por una droga (*pharmakon,* 326-327).

---

[45] Cf. 491, en donde es Penteo quien califica a Dioniso de θρασύς y de οὐκ ἀγύμναστος λόγων, «que no carece de entrenamiento para la réplica».

[46] En particular E. R. DODDS, *Euripides Bacchae, op. cit.,* pp. 103-105; cf. también J. ROUX, *op. cit.,* p. 337, y Ch. SEGAL, *Dionysiac Poetics..., op. cit.,* página 294.

[47] Cf. Ch. SEGAL, *op. cit.,* pp. 27 ss.

[48] ἐπτόηται, 214; πτοηθέν, 1268.

[49] μαίνῃ, 326; μέμηνας, 359.

Ya desde el comienzo de la representación, el juicio tan positivo de Penteo, incluso antes de que haya percibido a Dioniso, es el de un embrujado, un poseído, un *mainomenos* (con este término designará el coro al enemigo del dios en 399-400, 887 y 999; cf. también 915). En su ceguera Penteo es, como Dioniso, un *mainomenos*. ¿Es preciso decir que hay una locura del saber humano (*to sophon*) como hay una sabiduría (*sophía*) de la locura divina? También ahí las cosas parecen más complicadas. En el tercer *stásimon*, el coro cuestiona claramente *to sophon* (878,. 897), el saber humano, del que dirá, en el cuarto, que no lo envidia (1005) y que, ya en el primero, había opuesto a la *sophía* para condenarlo (395). Pero en ese pasaje la *sophía* no designa la *manía*, la locura divina, sino una vida pacífica, mesurada, conforme a la sana reflexión [50], del mortal que no se toma por un dios, que sabe contentarse con los bienes que la vida le ofrece sin correr en pos de lo inaccesible. Es este rostro del dionisismo, diferente pero, como veremos, inseparable de la *manía* en la medida en que ésta supone en cada momento una disponibilidad hacia lo divino, una apertura a la presencia de Dioniso, lo que explica el aspecto de sabiduría gnómica, sencilla y popular, de la *sophía*, a la que se adhieren los adeptos del dios.

El Dioniso de las *Bacantes*, el dios loco, toca todos los teclados del «saber», de la «sabiduría», de la «reflexión». Domina a los más hábiles sofistas en el arte de engatusar, de trampear al adversario, de engañarlo para mejor vencerlo. Otorga a quienes le siguen el privilegio de pensar sanamente, con un buen sentido y moderación [51], contrariamente a los grandes espíritus ciegos a aquello que les supera y a quienes su vanidad extravía al punto de hacerles perder la cabeza y enloquecer [52]. En cuanto a la *manía*, a la locura que el dios activa, toma dos formas diferentes según se trate de sus

---

[50] τὸ φρονεῖν, 390; cf. 427: σοφόν [...] πραπίδα φρένα τε.

[51] εὐ φρονοῦμεν, 196; σωφρονεῖς, 329; σοφόκ [...] φρένα, 427; φρένας [...] ὑγιεῖς, 947-948; φωφρονεῖν, 1341. En el mismo sentido, cf. la invocación a Dioniso del cómico Difilo (fr. 86 Kock = Ateneo, II, 35 d): «¡Oh tú, Dioniso, el más querido por los hombres sensantos τοῖς φρόνουσι, y el más sabio, σοφώτατε.» Hasta en el vino se pueden celebrar las virtudes intelectuales: a quien lo utiliza como es debido, le procura «risa, sabiduría (σοφία), buena comprehensión (εὐμαθία), buen consejo (εὐβουλία)». *Chairemon*, fr. 15 N2 = Ateneo, II, 2, 35 d.

[52] οὐδὲν φρονεῖς, 332; cf. también 312; ἀφροσύνη, 387, 1301.

adeptos, unidos a él en el tíaso, o de sus enemigos, a los que el delirio golpea como un castigo.

La *lyssa,* el acceso de rabia frenética, es exclusivamente el lote de los extranjeros al dionisismo que lo atacan abiertamente, como Penteo, o de los que, tras haberlo rechazado, han sido expulsados por él a las montañas bajo el aguijón de la locura, como Ágave, Autónoe, Ino y todas las mujeres de Tebas. Cuando el coro invoca a las perras de la Rabia para que azucen a las hijas de Cadmo y las lancen sobre Penteo, su canto subraya esa solidaridad, esa connivencia de las ménades tebanas, de los tíasos del Citerón, con el joven a quien ellas van a descuartizar: al igual que él, ellas pertenecen al campo de los adversarios del dios. Precipitadas en el trance, fuera de sí, penetradas por el soplo divino, obedecen a Dioniso, se hacen instrumentos de su venganza. Pero ellas no son sus fieles, no le pertenecen.

A la *lyssa* que las pierde (977), responde la de su próxima víctima. Las ménades van a «enrabiarse» contra un espía «enrabiado» (*lyssode,* 981) como ellas. Hay que ir más lejos. La palabra *mainades* no se aplica formalmente a las lidias, miembros del tíaso de Dioniso, más que una vez: en 601, cuando el milagro del palacio, cuando se arrojan al suelo espantadas, se interpelan con este nombre en lugar del de «bacantes» empleado de ordinario. Pero son quince las veces que este término designa a las mujeres tebanas. Sobre todo, el verbo *mainomai* no concierne sino a Penteo (cinco veces) y a las tebanas, víctimas de la cólera del dios, *jamás* a las mujeres del coro. Al final del drama, Cadmo le dirá a Ágave: «Vosotras delirabais, toda la ciudad estaba poseída por Dioniso» [53], y, de entrada, el dios también lo había anunciado: «A estas mujeres, bajo el aguijón de la *manía,* las he expulsado, con ánimo delirante» (33). Inspiradas por Dioniso, que quiere castigarlas, las tebanas están en estado de furia [54]. Con los ojos en blanco y espuma en la boca, Ágave, poseída por el dios, «no razona como hay que razonar» [55]. Al salir del trance tendrá que recuperar la razón y no sin sufrir daño: no guardará ningún recuerdo de las acciones atroces que ha cometido con sus compañeras como en otro estado.

[53] ἐμάνητε, 1295; cf. G. R. KIRK, *The Bacchae of Euripides, op. cit.,* página 129, comentario al verso 1295.

[54] ἐμμανεῖς, 1094; cf. también ἀφροσύνης, 1301.

[55] οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν, 1123.

Muy distinto es el cuadro de las seguidoras de Dioniso, iniciadas en sus misterios y cercanas al dios. No solamente uno no las ve nunca delirar o como presas de la *manía*, sino que cuando, en el *párodos*, evocan las carreras errantes, las danzas que ejecutan en la montaña, a la llamada y en compañía del dios, todo es pureza, paz, alegría, dicha sobrenatural. Incluso la homofagia queda asociada a la idea de dulzura y delicia [56]. Así, la influencia de Dioniso sobre sus devotos, en el contexto de su tíaso, respetando plenamente las reglas rituales, parecen muy diferente a la locura asesina, a la rabia demente que inspira a sus enemigos para castigar su impiedad. Entre las lidias «convertidas» y las tebanas «incrédulas» existe, ciertamente, una zona de intersección. Es que la venganza de Dioniso se ejerce en dos tiempos y a dos niveles. Para castigar a Tebas, el dios comienza por expulsar, bajo el aguijón de la *manía*, a toda la parte femenina de la *polis* fuera de la ciudad, hacia la montaña. Allí las mujeres viven casta y pacíficamente en comunión con la naturaleza, como lo haría un tíaso auténtico [57]. Viendo la ciudad así perturbada, el otro componente de Tebas, los varones, interviene entonces para restablecer el «orden» y reconducir a las mujeres a sus casas. Inmediatamente, la *manía* toma la forma de una absoluta perturbación del espíritu, en un desencadenamiento de violencia insensata [58].

Pero las mujeres de Tebas a las que persigue la venganza del dios, en ningún momento son plenamente asimilables a las fieles que celebran su culto, ni siquiera cuando parecen conformar su conducta al modelo de tíaso auténtico: incluso en la *manía* que experimentan, permanecen extranjeras a la revelación dionisíaca. Bajo el dominio del delirio con el que Dioniso las aguijonea, y para gran escándalo de los varones, han rechazado su antigua mentalidad, abandonando sus costumbres de muchachas o de matronas. En las soledades salvajes del Citerón, en medio de los prodigios, están entregadas al dios que su tropel invoca con voz unánime bajo el nombre de *Iacco* (725-726) y cuyo cántico entonan en cantos

---

[56] ἡδύ [...] ἐν οὔρεσιν, 135; χάριν, 139, que responde al χαίρει de 134.

[57] Cf. 680-713; 1050-1053. Durante los prodigios que suscitan con su tirso, es la montaña con todas sus bestias la que, movida por el mismo impulso, se introduce en la bacanal (726-727).

[58] En este brusco cambio de actitud y de conducta, el pasaje experimenta un cambio de la *manía* a la *lyssa*, cf. 731 ss. y 1093 ss.

alternados (1056-1057); no obstante, desconocen la dicha del éxtasis, la alegría de una comunión íntima con Dioniso. Como Penteo, disfrazado de bacante bajo el efecto de una «ligera demencia», ellas se extravían en una zona ambigua. El joven rey ve doble; ellas sufren un desdoblamiento de sus personas, incapaces como él de realizar la transición entre lo que son en su estado normal y aquello en lo que se convierten, en un estado segundo, cuando el dios las posee.

A falta de conocer realmente a Dioniso, de «verlo» durante su trance, cuando vuelven en sí después de la crisis, es como si nada se hubiera producido. No pueden hacer suya la experiencia religiosa dionisíaca, apropiársela. Entre la *manía* inspirada por el dios y la reflexión lúcida de su estado ordinario, se produce en ellas una escisión radical, como entre las dos extremidades de una cadena que sólo Dioniso puede enlazar, unificar en el seno de la misma *sophía*, a condición de que su culto, oficialmente reconocido, haya sido integrado en la comunidad cívica.

El ejemplo de Ágave es elocuente a este respecto. Es cierto que la madre del joven rey invoca a Baco (1145) cuando, delirante, con la mirada enloquecida, vuelve del Citerón con la cabeza de su hijo —en la que cree ver la de un león o un novillo— clavada en su tirso, pero lo invoca como un «compañero de caza», un «participante en la captura» (1146), asociado a ella en una hazaña cinegética en la que ella se enorgullece de haber llevado la iniciativa dando a la bestia el primer golpe (1178 ss.) y cuya gloria reivindica para sí y para sus hermanas (1180 ss.; 1204 ss.); su padre, el viejo Cadmo, su joven hijo, Penteo, y todos los habitantes de la ciudad, toda la población de Tebas debe acudir para contemplar y celebrar las proezas que ellas han realizado en una cacería a manos desnudas, sin red ni jabalina (1201 ss.). El canto de victoria que entona (1161), el *komos* que dirige al dios (1167, 1172) no anuncian la venida de Dioniso, su presencia manifestada en el seno del tíaso, como en el canto de la *párodos*; proclaman la alta superioridad de las jóvenes sobre el resto del género humano (1234-1235): Cadmo puede gloriarse (1233; cf. 1207) de haber engendrado unas hijas cuyas hazañas incomparables le aseguran gloria y felicidad (1241-1243).

La distancia entre el estado mental de los fieles del dios que celebran sus ritos y el de las mujeres que él quiere perder inculcándoles el delirio se expresa irónicamente por la reitera-

ción de los mismos términos, en los dos casos, con significaciones opuestas. El coro de las lidias, al reclamar a Dioniso para que «se muestre», que «aparezca», al implorar a la Justicia para que se deje ver [59], afirmaba «perseguir a la caza» (1006) no un vano saber, sino otras cosas «grandes y manifiestas» (1006-1007). Ágave se alegra, se proclama dichosa (1197; cf. 1179; 1258) por haber logrado «piezas grandes y notorias» (1198-1199). Al comienzo de la obra, Dioniso proclamaba su intención de ir de ciudad en ciudad para «mostrarse él mismo» [60]. Al ordenar que se clave en el muro del palacio la cabeza del león que se imagina haber conseguido en su caza, lo que Ágave quiere «mostrar» a Tebas [61] no es el dios, sino el horrible trofeo de victoria del que, en su locura, cree poder enorgullecerse. Dioniso quiere «que vea la ciudad de Tebas» (61), que contemple con ojos abiertos su epifanía. Ágave convoca a todos los habitantes de la ciudad «para que vean» (1203), no a Dioniso, sino la caza de la que se atribuye el mérito de la captura. En su «victoria», su «gloria», su «dicha», al igual que en su rabia asesina, Ágave no ve al dios que la posee y la hace actuar; entregada por completo a Dioniso, pasiva entre sus manos, permanece cerrada a su presencia sobrenatural, extraña a su epifanía. Ya no es ella misma, no pertenece a Dioniso. Sus «visiones» no emanan de esa «otra vista» que el dios otorga como privilegio a sus elegidos cuando se mezcla en persona a su tíaso, cuando confunde su mirada con las de ellos. Son, en su forma alucinada, su siniestra caricatura. De igual manera, la dicha de la que la reina se jacta en su delirio y con la que pretende beneficiar a todos los suyos no es sino la sombra, el fantasma, irrisorio y macabro, de la felicidad que las verdaderas bacantes comparten con su dios. Al haber perdido su lucidez anterior sin adquirir, en el encuentro con Dioniso, la experiencia del éxtasis divino, Ágave se encuentra relegada a un universo de perturbación que es la obra del dios pero en el que éste deja de estar presente en cuanto lo suscita en el interior de aquellos a los que quiere castigar por haberlo rechazado.

Será necesario que Ágave, conducida por Cadmo, recobre

[59] φάνηθι, 1018; φανερός, 992, 1012.
[60] δεικνὺς ἐμαυτόν, 50.
[61] δεῖξον, 1200.

lentamente sus luces, que recupere la razón cuando su padre le hace tomar poco a poco consciencia de lo que ha pasado y de lo que ha hecho, para que acabe por comprender [62] —demasiado tarde— y reconozca a ese Dioniso que continuaba ignorando incluso cuando su soplo la poseía [63]: un Dioniso que no es el dios dulcísimo de la epifanía dichosa, sino el dios terrible del castigo y la ruina.

Así, nada hay en común entre la santa beatitud, la *eudaimonia* que el dios confiere a sus fieles (73, 165, 902, 904) y ésa, completamente ilusoria, de la que Ágave se cree colmada y de la que querría que Penteo fuera el espectador admirado (1258). De ese fantasma de felicidad, extraño a la exaltación de la felicidad dionisíaca como a la fría conciencia de un espíritu lúdico, Cadmo da una definición certera al situarla, como la divagación de Ágave, en un terreno equívoco e incierto donde no se podría hablar ni de dicha ni de desdicha. Ante sus hijas exultantes de alegría en su delirio, el viejo observa: «Si toda la vida permanecéis hasta el fin en el estado en que os encontráis, entonces, sin que se os pueda llamar dichosas, dejaréis al menos de sentir vuestra desdicha» (1260).

Si hay corte y contraste entre la posesión-dicha de las fieles y la posesión-locura-castigo de las impías, el texto de las *Bacantes* plantea una continuidad entre las prácticas de la oribasía y otros aspectos de la religión dionisíaca, extraños a la *manía*. Desde el primer *stásimon*, que celebra la Piedad frente al impío Penteo, el coro, para cantar a Dioniso, desplaza el acento de su alabanza y modifica los términos. El dios que dirige el tíaso es también el dios alegre que ríe a los sones de las flautas, que adormece las penas y trae el sueño produciendo la viña y el vino, fulgor (*ganos*) de los festines.

---

[62] Cf. 1296: «ahora entiendo», ἄρτι μανθάνω; al igual que en 1113, Penteo «arrojado al suelo, entregado a las bacantes furiosas, a punto de morir», «comprendía», ἐμάνθανεν.

[63] Cf. 1345 en donde Dioniso afirma: «Me habéis comprendido demasiado tarde; cuando hizo falta no me conocíais», οὐκ ἤδετε. Así, pues, cuando, anteriormente (1088-1089), Ágave y las mujeres de Tebas «reconocían claramente» la llamada de Baco impulsándoles en contra de Penteo, ello no significaba que ellas conocieran a Dioniso. Una cosa es reconocer la llamada del dios, κελευσμὸν Βακχίου, es decir, ceder a su impulso; pero otra es conocer al dios, es decir, experimentar su revelación epifánica.

Dioniso se recrea con los banquetes, la paz, la opulencia, «reparte por igual a los ricos y a los pobres esa dicha del vino que expulsa el pesar» (417-423). Sabiduría popular, muy próxima de los humildes que aspiran a una vida serena, reglada por la razón (*to phronein*). Porque abiertos a lo divino, conscientes de la brevedad de la existencia humana, con pensamientos de mortales, no corren en pos de lo inaccesible, sino que consagran su vida a la felicidad. Lo bastante sabios para apartarse de los seres que se creen superiores, encuentran su dicha en acoger los bienes que el dios pone a su alcance.

Alguien se ha interrogado sobre esta bajada de tensión entre el ardiente fervor religioso de la *párodos* y el prosaísmo un poco al ras del suelo de las fórmulas del primer *stásimon*. «Se pasa —escribe Jacqueline de Romilly— del éxtasis místico a una especie de hedonismo circunspecto.»[64] Para el lector moderno la diferencia es manifiesta. Sin duda era menos sorprendente para los espectadores atenienses, más familiarizados con las realidades del culto, más conscientes de las múltiples facetas que podía presentar el personaje de Dioniso en la ciudad del siglo V. Es obligado constatar, en todo caso, que tras haber relatado los maravillosos prodigios, los increíbles milagros a los que ha asistido en el Citerón, el mensajero encuentre muy natural concluir: este dios es grande y lo es sobre todo en esto: que «ha donado a los hombres la viña, soberana calmante de la pena. Sin vino, no hay amor (Cipris), no hay ningún goce (*terpnon*) para los hombres» (773-774). ¿Ironía del poeta? En el tercer *stásimon*, que enlaza con el *makarismos* de la *párodos* para exaltar la extrema felicidad, la beatitud con que el dios gratifica a sus fieles[65], el tono no es muy diferente. Más que en el saber humano (*to sophon*) hay que confiar en el poder misterioso de lo divino (*to daimonion*) y conformarse, en materia religiosa, a la tradición establecida (*to nominon*, 894-895). Ahora bien ¿a qué tipo de felicidad aspira el devoto de Dioniso? El coro canta: «Quien, día tras día (*kat' emar*), degusta la dicha de la vida[66], a ése lo proclamo dichoso como los dioses.»

[64] Jacqueline DE ROMILLY, «Le thème du bonheur dans les *Bacchantes* d'Euripide», *REG*, LXXVI, 1963, p. 367.

[65] εὐδαίμων, 902, 904, 911; μακαρίξω, 911.

[66] βίοτος εὐδαίμων, 911; cf. 426: εὐαίωνα διαζῆν, «él consagra su vida a la felicidad», y 74: βιοτὰν ἁγιστεύει, «él santifica su vida».

Plenitud del éxtasis, del entusiasmo, de la posesión, pero también dicha del vino, alegría de la fiesta, placer amoroso, felicidad de lo cotidiano, Dioniso puede aportar todo esto si los hombres saben acogerlo, las ciudades reconocerlo, como puede aportar desdicha y destrucción si se le niega. Pero en ningún caso viene a anunciar una suerte mejor en el más allá. No favorece la huida fuera del mundo ni pretende ofrecer a las almas, mediante un tipo de vida ascético, el acceso a la inmortalidad. Por el contrario, los hombres deben aceptar su condición mortal, saber que no son nada frente a los poderes que los desbordan por entero y que pueden aplastarlos. Dioniso no hace excepción a la regla. Su fiel se somete a él como a una fuerza irracional que lo sobrepasa y lo domina; el dios no tiene que rendir cuentas; extranjero a nuestras normas, a nuestros usos, a nuestras preocupaciones, más allá del bien y del mal, sumamente dulce y sumamente terrible, juega a hacer surgir, a nuestro alrededor y en nosotros, las múltiples figuras de lo Otro.

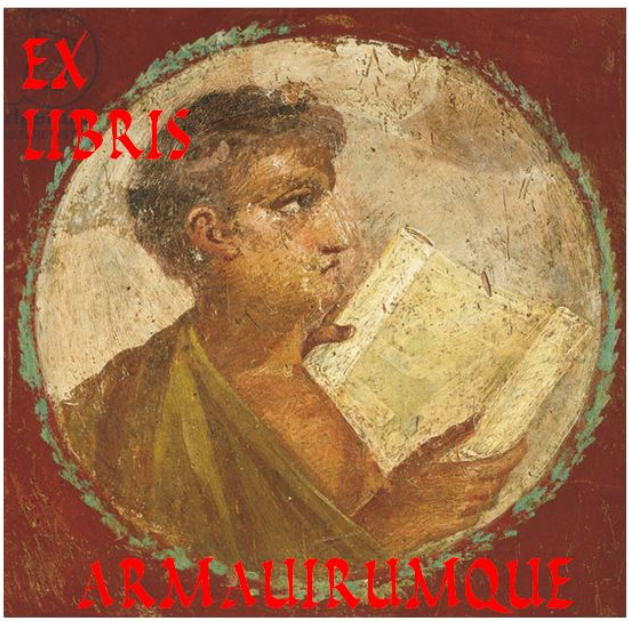
El Dioniso de las *Bacantes* es un dios trágico como lo es, para Eurípides, la existencia humana. Pero, al presentar su epifanía en escena, el poeta hace al dios y a la vida, en sus contradicciones, inteligibles en cuanto pueden serlo.

Entrar al unísono en el juego es el único medio de acceder a la comprehensión del dios de la máscara; y sólo puede hacerlo un poeta trágico que ha reflexionado sobre su arte, consciente de los prestigios que despliega y reputado maestro en los sortilegios de la ilusión teatral. Las magias del dios sufren una transmutación al ser trasladadas a escena: se ajustan a los procedimientos de la dramaturgia, a los encantos de la expresión poética, para participar, tanto las más terribles como las más dulces, en el placer del espectáculo.

En esta última obra que Eurípides consagra a Dioniso, en la «modernidad» intencionada de la obra, se afirma la homología entre la experiencia dionisíaca y la representación trágica, tal y como percibió Charles Segal[67]. Si el drama de las *Bacantes* revela, a través de la epifanía de Dioniso, la dimensión trágica de la vida humana, también consigue,

[67] Especialmente en el capítulo VII: «Metatragedy: Art, Illusion, Imitation», *op. cit.*

«purificando» ese terror y esa piedad que provoca la imitación en escena de las acciones divinas, hacer brillar ante los ojos de todos los espectadores el *ganos,* el fulgor alegre y brillante del arte, de la fiesta, del juego: ese *ganos* que Dioniso tiene el privilegio de dispensar aquí abajo y que, como un resplandor venido de otra parte, transfigura el sombrío paisaje de la existencia cotidiana.



ÍNDICE DE NOMBRES Y MATERIAS

Ablancourt, Perrot d', II, 237
aboulia, I, 60
Academia Olímpica, académicos, II, 223, 230-233
Ackerman, J., II, 221
acto, acción, I, 18, 26, 52-58, 61-65, 70, 72, 82-85, 112; *vid.* agente
actor(es), I, 16, 29; II, 164, 167, 169, 221
Actor, II, 154, 155 n. 80
aculturación, II, 253
adikein, adikema, adikia, I, 59, 112
adivino(s), II, 110-111, 179; *vid.* Calante y Tiresias
Adonis, II, 269
Adrasto, II, 157
Afrodita, I, 34 n. 10, 35, 50, 88-89
Agamenón, I, 40, 42, 65-70, 105-106, 137-159 *passim,* II, 103, 107, 112, 114
Agatón, I, 19; II, 164, 180
Agave, I, 151; II, 267, 271-276
agente, I, 26, 31, 39-41, 45-50, 52, 55-65, 70-76, 82-85
Agesilao, II, 53
Agis, II, 53-54
agnoia, I, 58-59; *vid.* ignorancia
agon, II, 99
ágora, I, 27-28 n. 3
agos, I, 113, 119, 122 n. 100, 124-125, 130; *vid.* mancilla
agricultura, I, 159, 171
agrios, I, 171-172; *vid.* salvaje, salvajismo
agronomos, I, 164
agros, I, 170
águila(s), I, 138-148, 156; II, 110, 117
aitesis, II, 213
aitia, aitios, II, 61-63, 68, 74; *vid.* culpabilidad, responsabilidad
aix, II, 22
akon, akóusios, I, 40, 51, 55-56, 58-59, 71
alastor, I, 167-168
Alberti, L. B., II, 181
Alcibíades, I, 127 n. 20, 177 n. 97; II, 54, 102
Alcmeónidas, I, 119; II, 172
alektroi, II, 172
alma, II, 252-253, 255, 279
alteridad, II, 33, 37, 40-46, 252, 256-258, 266, 270
amazona, I, 90
ambigüedad, I, 23-42 *passim;* II, 12-13, 177-178
ambivalencia, II, 41-42, 52

Amino, II, 162
amphiptolis, II, 203
amymon, I, 124
anagnorisis, I, 108
anaitios, I, 67
ananke, I, 48, 54, 64, 65; *vid.* necesidad
anaphainein, II, 261 n. 20
anarquía/despotismo, I, 27-28 n. 3; II, 114, 195
ancianos (en el coro), II, 171
andreia, II, 39
andrelates, II, 151
andrógino, II, 60
Anfépolis, II, 204
Anfiarao, II, 11, 140, 146, 150-151, 157
animal, animalidad, I, 228-231, 139, 150, 172; II, 21, 33-34, 36, 38-39, 43, 71, 149, 257, 261
anomia, I, 131
Antesterias, II, 251
Antígona, I, 18, 36, 91-92, 104-105; II, 10, 107, 115, 137, 166, 172-173, 192
Antigóneia, II, 206
Antígono Dosón, II, 206
Antiguos y Modernos, II, 238
antorcha, II, 143, 145, 157
Anzieu, D., I, 86-92, 97-100; II, 227
apate, Apate, I, 163-164, 175-176, 185 n. 137; *vid.* astucia
Apaturias, I, 163, 175
aphoria, I, 122; *vid.* esterilidad
apodiopompeisthai, I, 120-121 n. 95
apoikiaia, II, 205
apolis, I, 113, 128, 130, 178; II, 67, 174, 202
Apolo (y Dioniso), II, 252, 256; (en las *Euménides*); I, 27-29 n. 3, 35; II, 192; (y herencia masculina), II, 115; (Hiperbóreo), II, 256 n. 11; (oracular), II, 111-112; (y responsabilidad), I, 71, II, 174; (salvador), I, 114; (en las *Targelias*), I, 121
apopempein, I, 120-121 n. 95
apoptolis, II, 202
apothesis, apotithenai, II, 64
apotropaico, II, 30
apparato, II, 236
Aquelóo, II, 178
Aqueménidas, II, 156
Aquiles, I, 143; II, 166
ara, I, 30; *vid.* maldición
arche, I, 61, 62
archegos, II, 268
arco, I, 167-169, 172-174, 174-183; II, 166, 175, 178; *vid.* arquero
arconte(s), I, 26; II, 24, 200
Areópago, I, 27-28 n. 3; II, 105, 192, 197
Ares, II, 144, 149
areté, I, 177
Argos, I, 30; II, 191-192, 194, 199-201, 218
Aristeas, II, 256 n. 11
Arístides, II, 118, 211
Aristófanes, II, 252; (las *Ranas*), 99, 102-103, 181, 226
Aristóteles, II, 89; (y acción), I, 32, 60; (y *mimesis*), I, 38; II, 90; (y ostracismo), I, 127-129; (y *philía*), I, 91; *(Poética)*, I, 23, 82; II, 9, 100; (y responsabilidad, voluntad), I, 50-55, 60-64; (en Vicenza), II, 233, 236
Arnaud d'Andilly, II, 237
aroma, I, 146
Arquelao, II, 249 n. 1
arquero/hoplita, I, 154, 163-181; II, 113, 117-118
arte, II, 83-87, 179-181; *vid. techne*
Artemis, I, 35, 141; (en el *Agamenón*), I, 42, 142-144; II, 110; (y máscara), II, 30, 35-41; (y virginidad), I, 90

artesanos, II, 113, 119-121
artipous, II, 54
Asamblea del pueblo, II, 193, 199-200, 242
ascesis, II, 253, 256, 258, 279
Asclepio, II, 162
asno, II, 42
asociaciones libres, I, 93
asphaleia, II, 199
astos, II, 203
astucia, I, 153-155, 163-164, 166-168, 174, 176-177, 186; II, 117, 166, 178, 183
asty, II, 217
Atalanta, II, 150, 156
Atamante, I, 124
atê, Ate, I, 30, 57, 67-70, 74; II, 102, 149, 153, 167
Atenas (en la tragedia), II, 162, 192, 194, 197-198, 201-202
Atenea, I, 114; (en Colono) II, 218; (en las *Euménides*), I, 27-28 n. 3, 35, 74, 159; II 108, 114, 116, 192; (y Gorgona), II, 32-33; (e incesto), I, 184-187
atimaster, II, 151
atimos, I, 174
Atis, II, 269
Atreo, Atridas, I, 42, 67, 145; II, 107, 109, 110
atychema, I, 59
ausencia/presencia, II, 25, 29, 44, 90-93, 251, 263-264
auteksousion, I, 54-55 n. 20
autóctonos, autoctonía, II, 49, 134-135, 155, 156 n. 83; *vid. spartoi*
Autófano, II, 155
Autónoe, II, 275
autoridad, I, 17, 33-34
autourgoi, II, 193
Áyax, II, 13, 171, 177, 202, 211
azyx, I, 128-129

bacantes, I, 158; II, 247-280 *passim*
baccheios, baccheuein, baccheus, bacchos, II, 255 n. 9
Bacon, H., II, 133, 145 n. 54, 154
Baquíadas, II, 59-65
Baquílidas, II, 102
barba, II, 34
bárbaro(s), II, 113-114, 148-149, 267, 271
Barthelemy (abad), *Le voyage du jeune Anarchasis*, II, 244
basileus (*vid.* tirano), II, 197
bastardo, II, 62, 163; *vid. nothos*
Batíadas, Bato, II, 51
Baubo, II, 35
bebaios, II, 53
bema, II, 169, 220-221
Bendis, II, 269
beocia (liga), II, 194
bestial, bestialidad; *vid.* animal
bía, Bía, I, 33-34, 50; II, 109
Biancolelli, P. F., II, 245
Biet, Ch., II, 238 n. 51, 242, 246
bíos, I, 173
bisexualidad, II, 60
blanco (*vid.* negro), I, 142-145, 145 n. 49, 157-155
Boivin, II, 241
Bollack, J. M., II, 14-16, 185-186 n. 1, 202-203 n. 43, 226
bomos, I, 152
bora, I, 150, 171 n. 45, 172 n. 51
boulé, boulema, boulesis, boulesthai, bouleuein, bouleusis, I, 51-53, 60-61, 69
Boulé, II, 105
Boulgakov, V., II, 266
Brásidas, II, 204
Braurón, II, 37-38
Bravo, B., II, 187-188 n. 1, 196 n. 25, 202-203 n. 43
Brumoy (abad), II, 240, 244
Búciges, II, 172
buey(es), I, 141
Bufonías, I, 141, 150 n. 79
buitres, I, 146, 156; II, 110
Burkert, W., I, 138

cabalgar, II, 256
caballo, II, 33-34, 43
cabellera, cabellos, I, 153-154, 163
Cadmo, II, 155
Calcante, I, 142-144; II, 111
Calimaco, II, 168
Calisto, II, 38
cambio de estado, II, 238-240
Cambises, II, 167
canibalismo, I, 150
caos, I, 87-88; II, 268, 270
Capaneo, II, 142, 144, 149, 155, 157
carácter (y responsabilidad), I, 31, 62-65, 69-70, 72-73, 75
Carnaval, I, 125; II, 40
carne (alimentación), I, 139
Casandra, I, 146, 148; II, 113, 120
Casevitz, M., II, 202-203 n. 43, 204-205
castigo, I, 57-58, 67, 70, 73
castración, I, 87-89
catalepsia, II, 256
caza, I, 9, 113-114, 135-159 *passim*, 164, 172-174, 176, 183; II, 114, 177-178, 275
Ceneo, II, 60
Certeau, M. de, II, 239 n. 54
cervatillo, I, 157
charis, Caris, I, 89-90, II, 265
Chénier, M. J., II, 225, 243, 246
chivo, II, 43; (y origen de la tragedia), II, 22-23, 164; (emisario), II, 10, 23, 183, 209; *vid. pharmakos*
choleuon, II, 55 n. 18
cholos, II, 54
chora, I, 165, 172
chresthoi, II, 193
Christus patiens, II, 11
Cibeles, II, 269
ciego, ceguera, I, 26, 83, 95, 110-111; II, 276
Cielo, I, 87-88
Cipsélidas, Cipselo, II, 51, 61-70, 71 n. 51
circular (y cojera), II, 51-52
Cirene, II, 51
Ciro, II, 168
ciudad, II, 159-165; (dividida), II, 194; (y derecho), I, 56; (en Heródoto), II, 168, *vid.* héroe mítico, héroe trágico, I, 7, 16, 18-19, 27, 29-30, 38; II, 164-167; (instituciones), I, 24-26; (y justo medio), I, 126-128; (y justicia), I, 130-131 n. 131; (y *oikos*), II, 13, 148, 174, 184; (y religión), I, 36; (y responsabilidad), I, 41, 56; (y salvajismo), I, 156-160; (en *Los Siete contra Tebas*), II, 132-137; (y violencia legítima), I, 27-28 n. 3, 34; *vid.* coro
ciudadanía, II, 201-214, 230-231; (doble), II, 205
ciudadanos (en *Los Siete contra Tebas*), II, 132-137; *vid.* coro
clases de edad, I, 161-186 *passim;* II, 39, 116
clasicismo, «clásicos», II, 101, 181, 226-227
Cleofonte, II, 193
Cleómenes, II, 206
Clístenes, I, 10; II, 104, 161, 183, 188
Clístenes de Sición, II, 165
Clitemnestra, I, 42, 67, 69-70, 85, 105-106, 135-159 *passim;* II, 115, 120, 172
cobardía, I, 145 n. 49
cocina, I, 141
cojera, cojo, I, 89; II, 47-72
colono, II, 163-164, 197, 214-220
complejo de Edipo, I, 77-100; II, 227
comunicación, I, 204-205; II, 50-51, 67-68, 71, 175, 177
comunión, II, 274

conciencia trágica (consciencia), I, 9, 18, 25, 28, 38, 84; II, 23, 88-89, 95
concursos trágicos, I, 9, 26; II, 23
condena, condenado, II, 15
condición humana, I, 111, 124, 133, 168; II, 57, 95, 254, 256, 279
contrarios (unión de), I, 88
Corcira, II, 66-69
Coribantes, II, 256
Corinto, *vid.* Baquíadas y Cipsélidas
Corneille, P., II, 240-241, 246
Cornford, F. M., I, 87; II, 102
coro (*vid.* actor), I, 15-16, 29; II, 106; (en el *Agamenón*), I, 68-69, 105; (y ciudad, ciudadanos), I, 26 n. 2; II, 108, 171, 244; (y decisión), II, 172; (en el siglo XVIII), II, 242-246; (*vid.* héroe), I, 37; II, 13, 24, 108, 164, 169-171; (en el *Edipo en Colono*), II, 198; (en el *Edipo Rey*), I, 71-72; (y pueblo), II, 107; (en *Los Siete contra Tebas*), II, 134-135; (en Vicenza), II, 234
corrompido (sacrificio), I, 137, 152; II, 10, 112
cósmico, cosmos, II, 143, 144-145, 148
costumbre (y responsabilidad), I, 62
Cotis, II, 269
courótrofa, II, 37
Coustel, P., II, 238
Cratino, I, 125
Creonte, I, 36-37, 91-92, 95, 98-99, 103-104, 178; II, 165-166, 177-174, 175, 185, 194-195, 207, 235, 244
Creso, II, 167
crimen(es), I, 25, 27 n. 3, 31, 66, 73; *vid.* culpa
cripto, I, 163
Crisaor, II, 34
Crisótemis, II, 167
Cristo, II, 11
Crono, I, 87-88; 130; II, 109
crudo, I, 158-159; II, 148
ctónicos, I, 35; II, 165
cuerpo, II, 119-120
culpa, I, 56-58, 67, 73, 95, 112; II, 200-210
cupabilidad, I, 26, 40, 49, 70, 74, 80, 83, 100, 144 n. 45, 153, 173
cultural (máscara), II, 29-30, 42, 231

daimon, I, 31-32, 40, 70-72, 74, 113
daimonan, I, 31
dais, I, 172 n. 51
Danaides, I, 33, 34 n. 10, 35; II, 107, 116, 192
Dánao, I, 193 n. 14
Darío, II, 93, 112, 118
Daucier, A., 225, 237-240, 242
deina, deinon, deinos, I, 26, 27-28 n. 3, 37, 82, 104 n. 5; II, 264, 266 n. 39, 257 n. 41
Delcourt, M., I, 100, 118 n. 79, 119 n. 86; II, 237
Delfinión, I, 56
Delfos, I, 156
delirio, II, 34, 44, 273-277
Delos, I, 121
demagogo, I, 184
Deméter, II, 169, 177, 218, 267
demos, II, 198, 207, 213
democracia, I, 27 n. 3; II, 106-108, 114, 164-167, 174, 193, 242; *vid.* ciudad
Demofonte, II, 201
demonio, demoníaco, I, 30; *vid. daimon*
demos, II, 107-108, 242
Demóstenes, II, 190
derecha, I, 143-144

derecho, I, 17-18, 24-26, 27-28 n. 3, 33-34, 72, 81, 84; II, 8, 198; (e individuo), I, 75; (y responsabilidad), I, 41, 56, 58, 63, 74
Descartes, I, 45
desdoblamiento, II, 154, 250, 262-263, 274-275.
desmesura, II, 69, 169, 170, 173, 174, 183; *vid. hýbris*
desnudo, *vid. gymnos*
déspota(s), (ilustrado), II, 245; (orientales), 167; *vid.* anarquía
destino, I, 39-40, 71-72, 74, 75, 82
Detienne, M., I, 146 n. 54, 166-167 n. 14; II, 51
Deyanira, II, 172, 179
Di Benedetto, V., II, 12, 193 n. 15, 208 n. 62, 210 n. 69, 218 n. 89
diairesis, I, 60
dianoia, I, 60
diapompein, I, 120-121 n. 95
dikaios, I, 40, 56, 73
dike (justicia), Dike, I, 17, 25 n. 3, 35, 67, 69-70, 92, 104 n. 5, 154; II, 141, 146-148, 151-153, 165
Diógenes, I, 131
Diómedes, I, 167, 183
Dionisias (grandes), II, 19-20, 22, 29, 181
dionisismo (*vid.* ciudad), II, 251-256, 269-270
Dioniso, II, 8, 19-25 *passim,* 108, 164, 247-280; (altar de), II, 168-169, 170; (en la *Antígona*), I, 36-37, 92; (cazador), I, 151, 157; (y máscara), II, 29-30, 32, 42-46; (y salvajismo), I, 141; II, 177, 179; (y transgresión), II, 113
dioses, I, 10, 26, 39, 107; II, 13; (en conflicto), I, 35, 85; (lenguaje de los), I, 108, 111-112; (y responsabilidad), I, 39, 42, 47-50, 64-76, 82-85, 107
Dirce, II, 151
disfraz, I, 15; II, 21, 40, 42, 259, 270
dissoi logoi, I, 23 n. 1; II, 177-178
ditirambo, II, 20-22, 164
Dodds, E. R., II, 247, 250
doryxenos, II, 207 n. 59
Dracón, I, 56, 58; II, 165
dran, I, 39, 72
Du Theil, II, 244
Dumézil, G., I, 89, 167
Duprat de la Touloubre, II, 245 n. 69

Ecclesia, II, 199; *vid.* Asamblea del pueblo
Edad de Oro, II, 265
Edipo, I, 40, 70-72, 149-150 n. 75; II, 11-12, 15, 49-81 *passim,* 107, 146-147, 151, 159-221 *passim*
Eetion, II, 59-60, 61 n. 25, 66
efebo, efebía, I, 10, 139, 147, 161-181; II, 113, 183; (Orestes), I, 153-154 n. 115; II, 117
Efialtes, II, 105-106, 162
égida, II, 32-33
Egipto, II, 114, 199
Egisto, I, 67-70, 149, 152-154, 156
eidenai, eidotes, eidos, I, 58; II, 261, 268-269
eiresione, I, 121-122, 125
ektithenai, ekthesis, II, 64 n. 30
elecciones, II, 189-190
Electra, I, 153-156; II, 115, 167, 172, 175
Eleusis, II, 254
eleutheria, I, 54-55 n. 20
emboscada, II, 177-178
Empédocles, II, 102
empolis, II, 202-206
empoliteuein, II, 204-206
enchorios, II, 203

enigma, I, 40, 95-97; II, 50, 56-58, 90, 177
enkitesis, II, 212
Enoclo, I, 124
entopios, II, 204
ephiesthai, I, 60
epiboule, I, 60
epíclera, I, 91
epifanía, II, 250, 258-266
Epiménides, I, 27 n. 3, 125; II, 256, n. 11
episema(s), *vid.* escudos
epithymein, epithymía, I, 51-52, 68
epopeya, I, 83; II, 83-84, 91
epoptía, II, 255, 259
eremos, I, 170
Eretria, II, 165
Erífila, II, 150 n. 64
Erinys, Erinia(s), 27 n. 3, 30-31, 35, 57, 67, 69-70, 88, 138, 148, 152, 156-160; II, 110, 112, 115, 116, 128, 134, 140, 145 n. 54, 149-150, 152, 192, 195
eris, II, 194
Eros *(vid. philía)*, I, 91-92
erro, II, 55 n. 18
escepticismo, II, 252
eschatia, I, 164, 169
esclavitud, esclavo, II, 113, 119-120, 134
escrito, escritura, II, 143-144, 147, 226
escudo, II, 32-33; (de *Los Siete contra Tebas*), II, 110, 123-158
Esfinge, II, 56, 144, 146-148, 156, 176, 182
espacio (sagrado, *vid.* profano), II, 219-221; (escénico, *vid.* representado), II, 218-221.
espanto, II, 32-33, 34, 45-46
Spartoi, II, 50 n. 2, 134, 152-153
espectadores, I, 29, 104-105, 108, 112; II, 13, 258, 263
Esquilo, I, 27; II, 17, 97-121; (y agente), I, 47-50; (y responsabilidad), I, 64-65, 68-70; *(Agamenón)*, I, 84-85, 105, 137-150 *passim*; (*Eulosinos*), II, 198 n. 232; *(Euménides)*, I, 156-160 *passim*; (la *Orestíada)*, I, 135-159 *passim*; II, 101, 106; *(Persas)*, II, 92, 101, 105-106, 162; *(Filoctetes)*, I, 165-166; *(Prometeo)*, II, 106; (en *Los Siete contra Tebas)*, I, 30-32, 35; II, 100, 103, 106, 123-158 *passim*, 165, 192, 242; *(Suplicantes)*, I, 17, 33, 100, 183, 189-191
Esquines, II, 190
esterilidad, I, 125; II, 50, 55; *vid.* fecundidad
estratego, estrategia, II, 162, 167, 168, 171, 189-190
estructural, estructuralismo, I, 7-8; II, 8, 139
Eteocles, I, 30-32, 35; II, 13, 54, 58, 70 n. 48, 107, 110, 123-157 *passim*, 195-196, 242 (*vid.* mujeres); II, 115, 192; (hoplita), 117
Eteoclo, II, 149, 153, 155
ethelin, I, 60
ethos, I, 30-32, 40, 62, 64, 70, 93, 112
Etra, II, 201
Euclides, II, 89
eudaimonia, II, 277; *vid.* felicidad
eumeneia, II, 214
Euménides, I, 27-28 n. 3, 159-150; II, 109, 114, 185, 215, 218-220
Eupolis, II, 203-204
Eurípides (y agente), I, 76; (*vid.* Esquilo), I, 31; II, 100, 156-157; (y la política), II, 105; (y la responsabilidad), I, 50, 65; (*vid.* Sófocles), I, 53-54; II, 100; *(Alcmeón)*, II, 249 n. 1; (las *Bacantes)*, I, 142; II, 11, 20, 41-44, 108, 247-280 y *passim;*

(Electra), II, 249 n. 1; *(Heracles)*, II, 192; *(Heráclidas)*, II, 191, 201; *(Orestes)*, II, 192-193; *(Fenicios)*, II, 100, 192, 221, 228, 242; *(Filoctetes)*, I, 165-166; *(Reso)*, II, 171, 244 n. 66; *(Suplicantes)*, II, 191-201
Euristeo, II, 201
eusebes, I, 113
euthys, II, 53
Evágoras de Chipre, II, 212
evergeta(s), evergetismo, II, 101, 212-214, 230
Exequias, II, 103
exposición, I, 118, 170, 175; II, 55, 62-63, 64 n. 30
éxtasis, II, 20, 43, 46, 253-254, 255, 275, 279, 280
extranjero(s), II, 113-114, 199-202, 211-215; (Dioniso), II, 250-251, 252-253, 258-254

facialidad, II, 30-33, 42-43
familia (*vid.* ciudad), I, 36-37; II, 131, 136-137; (y *philía*), I, 91
fascinación, II, 42-43, 46, 251, 260, 263
fatalidad, I, 80
fecundidad, I, 119, 125, 159
felicidad, III, 265, 268, 274, 276-278
Ferécides, II, 256, n. 11
Filoctetes, I, 161-181; II, 167, 175, 202, 245
filosofía, I, 23; II, 89
Forbante, II, 235, 237
fratría, I, 163
Frínico (poeta trágico), II, 19, 92, 100, 105
Frínico (poeta cómico), II, 159
Esparta, II, 39, 54, 118, 168, 172, 183
ficción, II, 17-25 *passim*, 90-95
fiesta(s), II, 170, 279; (cívica), I, 15
figurantes, II, 132
filiación y cojera, II, 53-54, 60-69 *passim*
flauta, II, 32
Folard, II, 243
Fraenkel, E., I, 87, 138, 145 n. 48, 147-148 n. 63
Freud, S., I, 77-100 *passim*; II, 9, 182, 227-228
frontera, I, 163-164; II, 36, 40, 45, 178, 215-216, 221
frontón, II, 141, 145-146, 149, 154
fuego (culinario), I, 172; (sacrificial), I, 140

Gabrieli, A., II, 234
Gaia, I, 87-88
ganos, II, 277, 280
Gauthier, 199 n. 35 y 36, 212 n. 71
Gea, II, 134
Gelos, II, 46
gene, genos, I, 18, 27-28 n. 3, 30, 92; II, 127, 172, 175; *(gymaikon)*, II, 133
género literario, I, 9, 15, 24-25, 65, 72, 81, 103; II, 12, 23, 45, 83, 88, 164
geometría, II, 89
Gernet, L., I, 17, 55, 57, 118 n. 81, 119, 126 n. 115, 128 n. 120; II, 8, 60 n. 23, 70-71, 198 n. 34
gigante, II, 149, 157
ginecocracia, II, 137, 148, 150
Girard, R., II, 10-11, 22 n. 5
Giustiniani, O., II, 223, 230-231, 241
gnesios, II, 53-54, 56
gnome, I, 41, 75, 95, 107, 110
Goethe, II, 240
Goldschmidt, V., I, 23 n. 1
golpe de estado del 411, II, 106, 162
Goossers, R., I, 18 n. 2
Gorgias, II, 271

Gorgo, Gorgona, *gorgomeion*, II, 30-36, 39-41, 45-46, 263
Greas, II, 34, 40
Grestes, I, 27-28 n. 3, 39, 42, 73-75, 138-139, 152-159; II, 112, 114, 116, 119, 175, 178, 193
grotesco, II, 35, 40, 43, 45
guerra, I, 88-89; (y escultura), I, 139; (extranjero, *vid.* civil o privado), I, 160; II, 148-151, 154, 192; (*vid. oikos*), I, 171, 179
gymmos, II, 143

Hades, I, 36, 105-106; II, 217
hairesis, I, 62
hamartaneim, hamartema, hamartía, I, 40, 57, 59
Harrisson, J., II, 252
hedys, II, 265
Hefesto, I, 89, 167 n. 14, II, 53, 121
Hegel, II, 101, 172
hegemon, II, 185, 197
hekein, II, 266
hekousion, I, 51, 55-56, 59
Heleno, I, 166
helenótamo, II, 162
Hemón, II, 165, 173, 177
Hera, I, 89
Heracles, I, 179-181; II, 34, 166, 172, 201
Heráclidas, II, 201-202
Heráclito, I, 32; II, 102, 163
heraldo, II, 199
hermafrodita, II, 60
Hermes, II, 120-121
Hermótimes, II, 256 n. 11
Heródoto, II, 92, 102, 167
héroe cultural, I, 16; II, 165
héroe trágico, I, 7, 9-10, 15-16, 29-32, 37, 72; (y ciudad), 201-206
heroico (leyenda, tradición), I, 7, 16, 18-19, 27, 81-84; II, 21, 23, 90-92, 93, 106, 165-166
Héry, B. d', II, 245
Hesíodo, I, 86-89, 140; II, 102, 144, 194
hestia, Hestia, I, 90; II, 171-172, 207
hexámetro, I, 29 n. 5
hexeis, I, 62
hieros, I, 113
hiketeia, II, 213, *vid.* suplicante, suplicación
hiketeriai, I, 122 n. 102, 123
hinchazón, I, 115
Hiperbio, II, 140, 145, 154, 155 n. 80
Hipérbolo, I, 127 n. 120
Hipias, I, 100
Hipomedonte, II, 144, 149, 154, 157
Hippomax, I, 122 n. 100
historia (y tragedia), II, 93-94, 162, 167-168
hodos, II, 216
Homero, I, 18; (y dionisismo), II, 255-253; (y Esquilo), II, 102; (y responsabilidad), I, 47-48
homofagia, I, 142; II, 265, 274
homonymia, I, 103
homos, I, 129
homosexualidad, II, 54
homosporon, I, 129-130
hoplita (en los escudos), II, 143-144, 153; (*vid.* efebo, joven), I, 139, 147; II, 177-178; (en Esquilo), II, 117-118; (Eteocles), II, 130, 135; (*vid.* mujer), II, 192; (*vid.* marino), II, 105; *vid.* arquero
horao, II, 261
Houdar de la Motte, II, 241, 245
Hugo, II, 103, 142
hýbris, I, 19, 30, 42, 66, 95, 98, 121 n. 99, 130 n. 130; II, 114, 116, 136 n. 32, 149, 167
hygieia, I, 121 n. 99
hysipolis, I, 178

idea, II, 261, 268
Ifigenia, I, 42, 65-67, 139, 141, 142, 144, 146-148, 150-152; II, 107, 110
ignorancia, I, 57-60, 168
ilegalidad, II, 198
ilusión (ilusorio), II, 25, 45-46, 91-92, 250, 257, 260, 261, 266, 279
imperio ateniense, II, 194 n. 18
impiedad, I, 42
incesto, I, 77-100 *passim*, 112-113, 116, 118 n. 81, 129-130, 131 n. 133, 132, 150; II, 9, 56, 65, 72-73, 166, 173, 179, 242, 245
inconsciente, I, 93; II, 227-228
individuo, I, 49, 58, 60, 63, 74-75; II, 128, 170
Ingegneri, A., II, 234-237
iniciación, iniciáticos (ritos), II, 36, 41, 116, 254
inmortalidad, II, 210, 252, 255, 279
Ino, II, 273
intención, I, 43-76 *passim*, 58-60, 63-64, 72-75
interpretación, II, 13-16, 128, 139-140, 226-227, 251-252
intérprete (de sueños y presagios), II, 110-111
inversión, I, 84, 101-133 *passim*, 129, 177
Io, I, 34; II, 112
Ismene, II, 107, 115, 137, 166, 173, 194, 218
isos, I, 129
isotheos, I, 127, 130-131; II, 71 n. 53

jabalí, II, 33
Janto, I, 163-165
jardinero, I, 159
Jauss, H. R., II, 240
Jeanmarie, H., I, 175; II, 252
Jeremías, II, 234
Jerjes, II, 114, 117, 167
jesuitas, II, 245
Job, II, 103
joven(es), (*vid.* adulto), II, 173, 177; (*vid.* hoplita), II, 183; (*vid.* viejo), II, 79-90, 166, 267
Judas, II, 228
Judet de la Combe, P., II, 125 n. 1, 187-188 n. 1
juego de palabras, II, 111, 150, 177, 219 n. 93
juramento de los efebos, I, 163-164, 175-176
jurídicos (categorías), II, 15, 208; (vocabulario), I, 17, 25-26, 33-34, 37-38, 68, 84; II, 151
justicia, Justicia, I, 26, 33-34, 84, 106, 130 n. 131, 155; II, 104; *vid.* Zeus

kakourgoi, I, 120
Kant, I, 48
katharmos, I, 120, 125
katharsios, I, 125
katharsis, I, 123; II, 99 n. 17, *vid.* purificación
kerde, kerdos, I, 37, 104 n. 5; II, 214
Knox, B. M. W., I, 113-114, 118, 144 n. 43, 175, 177 n. 94; II, 103 n. 5, 194 n. 18, 202-203, 207
koiranos, II, 197
komos, II 260, 270
kopo, I, 121
Kore, II, 217-218 n. 88
kratein, kratos, I, 17, 33-34, 36; II, 107-108
kypsele, II, 64
kyrios, I, 33, 62

Labda, II, 51, 59-65, 70, 71 n. 51, 75
labdácidas, I, 30-31; II, 47, 51, 54-58, 61-62, 66, 69-70, 109, 115, 140, 147-148, 173, 185

Lábdaco, II, 49, 54, 70
Laodamante, II, 166
lapita, II, 60
larnax, II, 64, n. 30, 74
Lástenes, II, 145 n. 54
Lauraguais, C. de, II, 241
Laval, P., II, 173
Layo, I, 95, 109, 112, 129-130; II, 47, 55-57, 58, 62 n. 27, 65-66, 70, 107, 182
Lebeck, A., I, 152
Legrand, M. A., II, 245
Lemnos, I, 166-167, 180-181
león, I, 140, 144-146, 147-148, 156, 158, 161; II, 33, 39, 61 n. 25, 102-103, 114, 157
leona, I, 149, 155 n. 120
Leonard, II, 243, 246
Leónidas, II, 168
Leotíquidas, II, 54
Lesky, A., I, 48-49, 65-66
Leúcade, I, 120
Lévi-Strauss, II, 47-49, 57, 134-135, 182
libaciones, I, 148 n. 68, 158
libre arbitrio, I, 46, 54
Licofrón (hijo de Periandro), II, 67-69
Licurgo, I, 124
Licurgo de Atenas, II, 99, 181, 226
lidio, lidias, II, 254, 273-274, 276
liebre, I, 143, 157; (en las *Eumé-nides*), I, 138-139, 142-145, 148; II, 110-112
limos, I, 121, 122 n. 100, 124
Lineal B, II, 254
lírico(s), (poetas, poesía), I, 16, 47, 81
Lisias, II, 13
lobo, I, 140, 149; II, 114
locura, I, 30; (divina), II, 18, 44; (*vid.* sabiduría), II, 267, 270-277; *vid. atê, lyssa, manía*
logos, I, 60, 131
loimos, I, 119-120, 122 n. 99, 123, 125-126
Loraux, N., II, 10, 13, 61 n. 25, 106 n. 11, 125 n. 1, 133 n. 21, 131 n. 31, 156 n. 83, 191 n. 8
luna, I, 133-134, 140
lyssa, Lyssa, I, 30-32; II, 273

magia, II, 266
magos, II, 256
mainades, II, 273-274, *vid.* ménades
mainesthai, II, 274-275, 277
Maistre, J. de, II, 11
makiarismos, II, 278; *vid.* felicidad
maldición, II, 127-129, 134, 140, 150, 152
mancilla, I, 30-31, 40, 57-58, 68, 73-74, 75 n. 76, 84, 90, 95-97, 113, 116-117, 119-120, 122, 124-125, 158; II, 156, 183, 185, 194, 209, 211, 214
manía, I, 30-31, 71; II, 42, 253, 271-275; *vid.* locura
Maratón, II, 104-105, 119, 168
mármol de Paros, II, 100
Marsella, I, 120
Marx, marxismo, II, 12, 85-95
Marzari, G., II, 229-230
más allá, II, 265, 267, 279
máscara, I, 15-16, 29; II, 8, 21, 29-46 *passim*, 170, 236, 247-260 *passim*
mascaradas, II, 29, 36, 39, 46
masculino/femenino, I, 186; II, 34, 42, 115-116, 131-137, 148, 150, 155-156, 270
matriarcado, II, 109
matricida, I, 27 n. 3; II, 150, 166
matrimonio, I, 88, 90; II, 35-37, 107, 156, 173
maza, I, 125
mechanema, I, 152
médico (dios), II, 112

médico (vocabulario), I, 114
Medusa, II, 30, 34
Megalópolis, II, 206
Megarco, II, 145 n. 56, 153, 155
Melanión, I, 164
Melanipo, II, 152, 155
Melanto, I, 163-164
melathron, I, 181, n. 127
Melisa, II, 66-67
ménades, II, 44, 259, 264
Menandro, II, 13, 264
mercenario, I, 165
Mérope, I, 97-98; II, 227
mesogea, II, 217
metáfora, II, 110
metaitios, I, 68
meteco(s), II, 114, 150, 192, 193, 200, 201, 205, 212-216
metis, II, 149
metoikos, II, 208; *vid.* meteco
Meuli, Q., I, 139-140
Meyerson, I, 46; II, 12
miasma, I, 30-31, 119, 124; *vid.* mancilla
milagro(s), II, 266, 278
milano, II, 117
Milcíades, II, 119, 168
mimesis, I, 38; II, 23, 30-40, 91, 95, 100
mimetismo, II, 44
mirada, II, 32, 260-261
misticismo, II, 253-254
moira, I, 71
Momigliano, A., II, 104
monstruo, monstruosidad, II, 30-35, 50, 144-146
Montenari, G., II, 230
moral, I, 17, 33, 55, 57
mormolykeia, II, 35
morphe, II, 261
Moschopoulos, M., II, 226
Mudge, Z., II, 210 n. 69
muerte (y Gorgo), II, 33-35; (y noche), II, 142; (de Edipo), II, 220-221
muerte fuerte, I, 40, 115, 117-118; *vid.* Tyche
muertos (culto a los), I, 36-37
mujer(es) (en escudos), II, 147-148; (en los coros), I, 24 n. 2; II, 170-171; (y Kratos), I, 34; (y política), I, 24 n. 2, 36; II, 115; (y religión), I, 30, 35-36; (y sacrificio), I, 40; (en *Los Siete contra Tebas*), I, 30; II, 130-137, 140
muralla, II, 143, 151
Murray, G., II, 126
Musgrave, G., II, 202-204
myo, myesis, II, 254
mysterion, mysters, mystikos, II, 254

naturaleza humana, I, 41, 46, 74, 84
naturalización, II, 211
necesidad, I, 47-48, 54, 64-66
negro, *vid.* blanco
nemein, I, 204 n. 6
Neoptólemo, I, 161-181 *passim;* II, 171, 175, 183
nephalia, -os, I, 158; II, 219 n. 92
Nestle, W., I, 27; II, 164
neurosis, I, 80
Nicias, I, 127 n. 120; II, 162
Nietzsche, II, 139, 251
noche, I, 147-148, 158-159; II, 142; *vid.* negro, nocturno
nocturno (combate), II, 177-178, 183
nodriza, II, 119-120
nomos, -oi, I, 17, 36-37, 103-105, 131 n. 134, 132
nothos, II, 54-55, 56, 62, 163
nous (intelecto), I, 53; *(praktikos),* I, 53 n. 15
numen, I, 31

obediencia, II, 135-136
ockesis, II, 212

oida, I, 115
oikos, vid. ciudad, familia, guerra
olímpicos, *vid.* ctónicos, I, 35
ololygē, ololygmos, I, 36,137; II, 135, 136 n. 31
olvido, I, 38; II, 50, 66
oración fúnebre, II, 106, 191
oráculo, I, 94-96, 106; II, 60-61, 70, 108-109, 174-176
orchestra, II, 198, 218, 220-221
orektikos, -on, I, 53, 60 n. 35
orexis, I, 53, 60 n. 35
orfismo, II, 254
orge, orgia, orgiástico, *orgiasmos, orgiazein,* I, 37, 68, 104 n. 5; II, 255 n. 9, 259, 268
oribasia, II, 277
orígenes de la tragedia, I, 15; II, 20-22, 164-165
orthos, II, 53
Ortia (Ártemis), II, 40
osa, II, 37-38
Obsborne, M. J., II, 212
Oscoforias, I, 121 n. 98
ostracismo, I, 12, 126-128; II, 183, 189, 209, 211
Otro, II, 257, 262, 266, 268, 270, 279
oureia, I, 164

Pace, B., I, 185 n. 137
Palamedes, I, 185 n. 137
Palene, II, 201
Palladio, II, 181, 225, 229, 232-233
Pandora, I, 140
panspermia, I, 121 n. 98
pantanos, II, 36
papiros literarios, II, 100
paraitía, I, 68
parakopa, I, 69
paralía, II, 217
paraulos, II, 216
Paris, I, 144 n. 43; II, 102
Parménides, II, 102
parousía, II, 258
parricidio, I, 77-100 *passim,* 112, 116, 129-130, 132; II, 9, 55-57, 65, 71-76, 165, 242
Partenopeo, II, 146-147, 149, 154-157
parthenos, -oi, I, 90; II, 37; *vid.* virginidad
parto, II, 37
pastoral, I, 181; II, 233
patris, II, 156
peán, I, 123; II, 135
Pegaso, II, 34
peitharchia, peithô, Peitho, I, 27-28 n. 3, 34-35, 166, 185 n. 137; II, 109, 192, 195, 221
pelanos, I, 158
Pelasgo, I, 33-35, 39; II, 108, 114, 199
Pélope, II, 54
Peloponeso (guerra del), I, 165; II, 163, 189
Penteo, I, 142, 150; II, 42, 192, 259-260, 262-265, 266, 268, 270-272, 275-277
Periandro, II, 65-70
Pericles, II, 92, 104-105, 162-163, 172, 190
peripeteia, peripecia, I, 108; II, 176
periplos, I, 163
perro, perra, I, 105-106 n. 9, 151, 157; II, 120
Perseo, II, 30
persona, I, 16, 31, 45-47, 50
persuasión, I, 27-28 n. 3, 34-35, 176
peste, I, 8; II, 163, 176; *vid. loimos*
petrificación, II, 32-33, 45
phainein, II, 259, 261, 276 n. 59
pharmakon, II, 268, 271
pharmakos, I, 10, 95, 116, 119-128, 132; II, 11-12, 68, 183, 209-211

phaulos, -oi, I, 120, 128
philía, philos, I, 27-28 n. 3, 36-37, 91, 104 n. 5; II, 173; *vid.* Eros, familia
phitypoimen, I, 159
phobos, Phobos, I, 27-28 n. 3, 160; II, 46
phonos, I, 40, 56, 73
phronesis, I, 41, 53 n. 15, 74
phthonos, I, 95, 99, 127
Platea, platenses, II, 118, 212
pie (pies), I, 115-116; II, 49, 51, 53-58, 62 n. 27, 59
piedad, II, 92, 94, 280
Pigafetta, F., II, 229, 231, 235
pilar con máscara, II, 251
piloto, II, 130, 132
Píndaro, I, 16; II, 13-14, 102
Pinelli, G. V., II, 233
Pirítoo, II, 218, 218 n. 90, 220
Pirro, I, 176
Pisístrato, I, 19
Pitágoras, II, 256 n. 11
Pitia, I, 156-157; II, 111, 169
Pitón, I, 156
Platón, I, 23 n. 1, 52, 56; II, 89, 90, 164, 180
Pléyades, I, 147 n. 63
Plotino, II, 255
podestá, II, 231
podrido, I, 146
poiesis, I, 74
Polícrates, II, 168
Polifontes, II, 155
Polinices, I, 30, 91-92; II, 54, 58, 70 n. 48, 111, 115, 123-157 *passim*, 185, 194-195, 204, 218, 242
polis (juego), I, 129 n. 122
polis, vid. ciudad
polites, II, 204
política, I, 27, 37-38, 72, 75, 81, 91, 139; II, 121, 151
posesión, II, 21, 34, 45, 252-258, 277-278
Posidón, II, 34, 218
Potnia theron, II, 36
Pralon, D., II, 125 n. 1, 141 n. 44, 150 n. 64, 153 n. 71
prattein, praxis, I, 38-39
prehistóricos (cazadores), I, 139-140
presagios, II, 109-110, 141
presencia, II, 258-260, 262, 276; *vid.* ausencia
primavera, I, 121-123
proairesis, I, 51-53, 62, 64
proboule, I, 60
probouloi, II, 162
prodigios, II, 266
Prometeo, I, 35, 140; II, 104, 112, 120, 157
pronoia, I, 58
prostates, II, 200, 214
proteleia, I, 137
Protágoras, I, 11 n. 36; II, 163, 180
proxeno, II, 199, 212
psephos, I, 27-28 n. 3; II, 136, 137 n. 32
psicoanálisis, I, 9, 79-100 *passim;* II, 126, 182, 227-228
psicología histórica, I, 81-82
psicológica (interpretación), I, 30-31, 42, 64, 112, 169; II, 126-131, 227
psyche, II, 252; *vid.* alma
público, *vid.* espectador
pueblo (*vid.* rey), II, 242-246; *vid.* coro
puerta (del Hades), I, 105-106
puesta en escena, II, 218-221, 233-237
purificación, I, 123, 124; II, 22, 94, 95, 253, 254, 257, 258, 280
púrpura (alfombra), I, 42, 84, 106; II, 107
Pyanepsion, pyanion, I, 121 n. 98

Quersoneso, II, 168

rabino, II, 245
Racine, II, 89, 106
racionalismo, II, 270-277
razón, I, 52-53
Rea, I, 88
reconocimiento, I, 108; II, 176
red, I, 103 n. 9, 106, 147 n. 69, 152-159
redención, II, 11
reír, II, 35, 46
religión, I, 24-25, 33, 35-38, 57, 84, 91-92, 94-95, 127; II, 24-25, 29
renuncia, II, 255, 258
responsabilidad, I, 15, 18, 26, 33, 39-42, 45-50, 54-55, 63-65, 68, 71-72, 74, 81, 82-85, 107
rey, I, 7, 30, 121-126; II, 244; *vid. basileus*
rhysios, I, 34
Riccoboni, A., II, 231, 234
Ritschl, Fr., II, 139
Rivier, A., I, 46-48, 63-65, 68-69
Rochefort, G. de, II, 237-238 n. 49, 244
rodante (piedra), rodar, II, 61, 66, 68, 74-75, 78
Rodas, I, 121
Rohde, E., II, 252-253
Romilly, I, 64, 76
Rousseau, II, 13
Roux, G., II, 63 n. 28, 61 n. 30
Roux, J., II, 249

Sabacio, II, 269
Sabatucci, D., II, 253-255
saber/poder, II, 179-181
sacerdote *(eumo),* II, 242, 245
sacrificio, I, 11, 36, 135-159 *passim;* II, 10-12, 113-114, 120, 135-136, 164, 177-178, 201 n. 39
Saïd, S., II, 10, 121 n. 26
Salamina, II, 104, 117-118, 162
salvación individual, II, 253
salvador, I, 7-8, 10, 114, 116-117; II, 183, 201
salvaje (salvajismo), I, 140, 145, 156-159; II, 10, 36-37, 40-41, 43, 45-46, 113-114, 149-150, 172, 176-177, 179-180, 181-183, 189, 191-192, 253, 257, 261, 267-268
Samos, I, 121; II, 190
sangre, I, 159, II, 152-153
satírico (drama), II, 101, 163
sátiros, II, 21, 35, 40, 43
Savalli, I., II, 206 n. 54, 213 n. 78
Scamozzi, V., II, 233
Schadewaldt, W., II, 129
Schrade, L., II, 229
Seale, D., II, 220 n. 95
Sebas, I, 27-28 n. 3, 37, 159
secreto, II, 255, 268
Segal, Ch., I, 37, 149 n. 73; II, 10, 187 n. 1, 197 n. 29, 220 n. 96, 149, 271, 279
Séneca, II, 235, 237, 241
serpiente(s), I, 140, 155-156, 158; II, 34, 157, 267
Setti, S., II, 185 n. 137
sexo/rostro, II, 35
sexualidad (y cultura), II, 36-37; (y tiranía), II, 49-81 *passim*
Shakespeare, I, 181; II, 89, 103
Shaw, M., II, 133 n. 22
signos, II, 109-110
Simónides, I, 16
skene, II, 169-170, 221
Snell, B., I, 46-48, 55 n. 22
Sócrates, I, 36, 50, 52
sofía, II, 271-272, 275
sofistas, I, 23-24 n. 1, 178; II, 179, 252, 270
Sófocles, I, 32 n. 8; II, 13, 159-184 *passim,* 190; *(Áyax),* II, 108, 244 n. 66; *(Antígona),* II, 241; *(Electra),* II, 100, 193, 215, 237, 241; *(Sabuesos),* II, 163; *(Edipo en Colono),* I, 17,

91, 96, 170; II, 9, 114, 185-221 *passim; (Filoctetes)*, I, 10, 163-187 *passim;* Sol (isla del), II, 53
Sófocles el Joven, II, 162, 164
Solmsen, F., II, 128
Solón, I, 19; II, 165, 188
sophismata, II, 266
sophon (-to), II, 271, 278
sophrosyne, sophron, I, 35; II, 39, 267
Sperone Speroni, II, 236
sphaleotas, II, 266
sphogia, I, 159
Standord, W. B., I, 103
Starobinski, J., II, 228
stasis, II, 191, 192, 197, 215
sueños, I, 80, 83-85, 99-100; II, 110-111, 260
suplicante, suplicación, I, 122-123; II, 210, 213
sylleptor, I, 68
syngeneia, II, 201

Tánatos, II, 46
Tántalo, I, 69
Taplin, O., II, 132, 221 n. 99
Targelias, *thargelos,* I, 120-121, 125, 128; II, 11
tartamudez, II, 50-51
teatro (edificio del), II, 169-170, 228-229, 232
Tebas, I, 30; II, 123-157 *passim,* 258-259 *passim; (vid.* Atenas), II, 185-199, 217; (*Romance de*), II, 228; (en Vicenza), II, 235
techne, técnica, I, 74, 140, 178; II, 121-122; *(vid. areté)*, I, 177; *(vid.* poder), II, 179-180
Tegea, II, 206
telete, II, 255
Temístocles, II, 105, 118
Teresa de Ávila, II, 255
Termópilas, II, 118, 168
terror, Terror, I, 27-28 n. 3; II, 46, 92, 94, 280
Teseo, II, 181, 185-221 *passim*
Tespis, II, 21, 100
tetrámetro, II, 21
texto, II, 13-16
Thalmann, W. G., II, 123 n. 1
thaumata, II, 256
theates, II, 261; *vid.* espectadores
thelein, I, 60
thelymorphos, II, 266
threpterion, I, 153
thymele, II, 20, 22, 29, 169-170
thymos, I, 51
thysiai, I, 158
tiaso, II, 257, 259, 265, 268-270, 273-275
Tideo, II, 111, 141, 149, 152, 155, 157
tiempo, I, 75; (divino, *vid.* humano), I, 38, 42; II, 108, 174-175
Tierra, I, 87-88; (madre), II, 155 (*vid.* Gea)
Tiestes, I, 67, 148; II, 110, 112
Tifón, II, 144-145, 149
time, I, 27-28 n. 3, 37, 104 n. 5; II, 116, 151
tirano, I, 7, 19, 118-119, 126-127, 130; II, 9, 23, 59-72 *passim,* 103, 106, 119-120, 134, 166-169, 172, 173-174, 176, 183, 185, 195-196, 209, 242, 270
tolma, I, 37
tonel, II, 74-75, 78, 81
Toricia, II, 220
Toro, I, 151
Tournelle, De la, II, 241
Tracia, II, 252-253
tradición (literaria, científica, filosófica), II, 88-89
traducción, II, 237-238
tragos, II, 22, 164; *vid.* chivo
trampa, I, 148-149 n. 69
trance, II, 259-261, 272-274; *vid.* posesión
transgresión, II, 71, 113, 136, 166

Treinta Tiranos, II, 197
treno, I, 123
tribunales, I, 17, 25-26, 27-28 n. 3, 40, 56, 58, 73-74, 81; II, 23
trigo, II, 267
trímetro y ámbico, I, 29 n. 5
Trissin(o), G. G., II, 229, 232
Tucídides, I, 32, 41; II, 93, 103
Turner, II, 51
Tyche, I, 40-42, 117; II, 176; *vid.* muerte
tyrannos, I, 118-119, 124, 133; II, 197, 230; *vid.* tirano, tiranía
Tyresias, II, 111, 242, 244, 267, 271

Ulises, I, 166, 81 *passim;* II, 33, 166, 175
unanimidad, II, 191-192
Uránidas, Urano, I, 87-89, 137; II, 109

vaca, I, 155 n. 120
Vaso François, II, 42
velo, I, 153
Venecia, II, 231
venganza, I, 56, 143
ver, II, 259, 260-261, 275
Veyne, P., II, 230
víbora, I, 155-156
Vicenza, II, 181, 225-226, 228-237, 241
vino, I, 141, 158-159; II, 42-43, 253, 267, 277-278
violencia, I, 33-34; II, 37, 39
virginidad, I, 90; II, 38, 115
Vitruvio, II, 233
Vlastos, I, 87
Voltaire, II, 225, 240-243, 245
voluntad, I, 9, 41, 43-76 *passim,* 82, 113
voto, I, 27-28 n. 3; II, 191-192, 199-200

Webister, T. B. L., I, 184 n. 134
Wilamowitz, T. von, I, 169, 179; II, 128
Wilamowitz, U. von, I, 30; II, 123 n. 1, 127-128, 139, 197 n. 26, 213 n. 74
Winnington-Ingram, R. R., I, 32, 65; II, 147
Wisman, N. H., II, 13 n. 15

xenoi, xenos, II, 201, 208; *vid.* extranjero
xynaitía, I, 68

yámbico, II, 21
Yámbulo, II, 53
Yocasta, I, 96-97, 129-130; II, 55, 151, 174-175, 179, 227-228, 235, 241, 246
Yolao, II, 200
Yole, II, 172

Zalmoxis, II, 256 n. 11
Zeitlin, F. I., I, 138, 148 n. 68; II, 10, 123 n. 1, 131 n. 16, 137 n. 33, 143 n. 49, 192 n. 13
zetein, I, 114
Zeus, II, 154; *(agoraios),* I, 27-28 n. 3; (en los escudos), II, 144-146, 148; (y Cronos), I, 130; (en *Esquilo),* II, 109; (justicia de), I, 17, 33, 67, 70; (y *kratos),* I, 34; (en *Edipo Rey*), I, 114; (*vid.* Prometeo), I, 35; II, 112; (*Teleios*), I, 105-106 n. 9; (tirano), II, 120
zurdo, II, 47, 54, 58

ÍNDICE

VOLUMEN I

PREFACIO 7

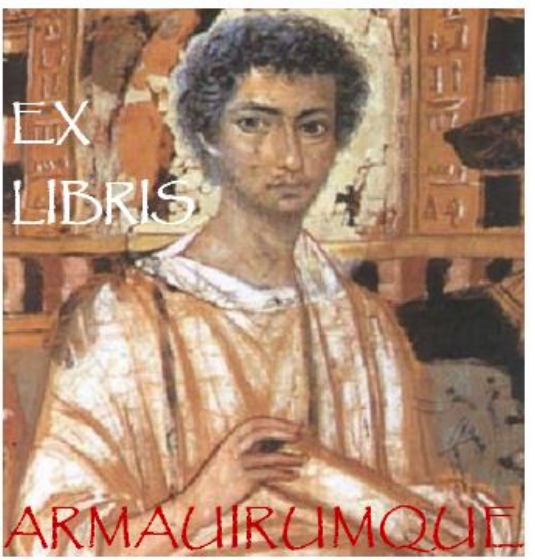
I. El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos 13
II. Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega 21
III. Esbozos de la voluntad en la tragedia griega 43
IV. «Edipo» sin complejo 77
V. Ambigüedad e inversión sobre la estructura enigmática del *Edipo rey* 101
VI. Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo 135
VII. El *Filoctetes* de Sófocles y la efebía 161

APÉNDICE. Sobre un vaso del museo de Siracusa 183

VOLUMEN II

PREFACIO 7

I. El dios de la ficción trágica 17
II. Figuras de la máscara en la antigua Grecia 27
III. El tirano cojo: de Edipo a Periandro 47
Post-scriptum 73
IV. El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad 83
V. Esquilo, el pasado y el presente 97
VI. El escudo de los héroes 123
VII. Edipo en Atenas 159
VIII. Edipo entre dos ciudades. Ensayo sobre el *Edipo en Colono* 185
IX. Edipo en Vicenza y en París: dos momentos de una historia 223
X. El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides 247

ÍNDICE DE NOMBRES Y MATERIAS 281

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRAFICOS DE FERNANDEZ CIUDAD, S. L., EN EL MES DE ENERO DE 1990